على هامش الاعتداء الاسرائيلي على الجنوب

ثلاثة حوارات عصبيّة

ـ لم يبقَ لدينا إلاّ اليأسُ، قال.
ـ وهل ثمّةَ ما هو أشدُّ رعباً ـ قلت ـ : أن يصير اليأسُ آخرَ متنفَّسٍ لنا؟
ـ دعكَ من هذا. وانضمَّ إلينا. لقد صرنا أقوى من كلِّ الأحزاب والسُّلَط.
ـ وما هذا الضّجيج؟
ـ عظام. مجرَّد عظامٍ يائسينَ سبقونا. لا تخف. جرِّب «ويك أند» واحداً فقط. وسيكون لك رفاقٌ ومحبُّون.
ـ ثمّة أمرٌ آخر!
ـ هلكتني.
ـ ما الذي يضمن أنّكم أفضل ممثِّلين لليأس؟
ـ ما أشدَّ حذلَقَتك. نحن مستقلُّون، قرارنا ملكُ يدنا، وأفكارنا تصدر عن تربتنا الأصيلة. وأمّا اليائسون الآخرون فمشبُوهون، أو عملاء، أو ظلاميُّون، أو متغرِّبون. وهم في أفضل الأحوال مجرَّد مزايدين.
ـ لم أكن أعلم أنَّك لاتزال متحمِّساً لأمرٍ من الأمور. ظننتُك يائساً من كلِّ شيء.
ـ شو رأيك تحلّ عن ربّي؟

* * *

ـ لم يبقَ لدينا إلاّ الواقعيّة، قال صديقي الآخر.
ـ يعني أمريكا؟
ـ لن أُستَفَزّ. يبدو أنَّك خبيرٌ في استفزاز الآخرين. نحنُ مهزومون. رحّلونا على البواخر عام ٨٢، وضربونا في العراق ولايزالون، وأجهزوا على الاتحاد السوفياتي بعد أن كان قد باشر في هدم نفسه بنفسه.
ـ والمقاومة؟
ـ المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة تطيَّفَتْ، وتمَذْهَبَتْ، وتمَرْحَلَتْ، ثمَّ تبعثرتْ بين الأنظمة. والمقاومة الفلسطينيّة تستجدي عطف كريستوفر.
ـ ولكن هناك كاسترو ومانديلاّ و. . . ؟
ـ الأوّل سيُجَوَّع حتّى يُدَمَّر أو يستنجدَ بالعمِّ سام. والآخر سيموتُ شيخوخةً أو اغتيالاً (كما حدث لرفيق عمره «هاني»). . . هذا إذا لم تُلحق به زوجتُه السّابقة قهراً جديداً!
ـ طيِّب، والانتفاضة؟
ـ محكومٌ عليها بالموت. الأموال التي كانت تأتيها من الخارج شَحَّت أو انحرفت عن هدفها. ومع احترامي الشّديد لها وإعجابي العظيم بها، فإنَّ حجارة الأطفال وزيْت النِّساء وغضبَ الشّيوخ لن تحرِّر أرضاً أو تبني دولة. ثمَّ إنَّ المناضلين هناك

د. سماح ادريس

ـ وهو ما يحزُّ في نفسي ـ قد بدأوا بتصفية بعضهم البعض. ولا أصدِّق أنك ممَّن يُراهنون على «حماس»، وأنت العلماني!

ـ والنَّتيجة؟ بدون استفزاز، النَّتيجة هي أمريكا!

ـ أمامنا واقع جديد، وأنت لاتزال تعيش في أوهام السِّتينات والسبعينات وأوائل الثمانينات. أمريكا تريد حلاًّ في المنطقة، لا لأنَّها تريد أن تُظهر للعالم الثالث بعد ضرب العراق أنَّها عادلةٌ مع الجميع، فحسب، بل لأنَّ اسرائيل قد صارت عبئاً عليها كذلك. العرب يقدِّمون لأمريكا كُلَّ ما تطلبه، فلماذا تستعديهم؟ ثمّ إنَّ المفاوضات لابدّ أن تأتي بشيءٍ ما، لأنَّ أمريكا هي التي بدأتها ولا يمكن أن تنهيها دون أن تُعطي العربَ شيئاً.

ـ ولكنْ، لن تعطينا أمريكا إلاَّ . . .

ـ يا أخي، ما ستعطينا إيَّاه أفضل من لا شيء.

ـ والكرامة، والمبادئ، وبقيّة الأراضي المحتلّة؟

ـ لا كرامة بدون أرض. وأرجوك ألاّ تزايد عليَّ. أنا أشدُّ حرصاً على مبادئي الأولى منك. فأنا ماأزال معادياً لوجود اسرائيل، وللامبرياليّة، ولكلِّ ما شئتَ أن أعاديه. ولكنَّ المغامرة والهَوْبَرَة والتَّشبيح والتَّنطُّح، أتعرف إلامَ تؤدِّي؟ إلى الموت المجّاني. . أو إلى اليأس الذي لا يخجل صديقك من الدَّعوة إليه. . وعلى صفحات «الآداب» أحياناً.

ـ أنا الذي اسْتَفزّ؟

ـ Sorry. ما كان قصدي. ولكن المغزى هو أنَّنا لن نستطيع أن نهزم اسرائيل والامبرياليّة . . . بدون دولة مركزيّة قويّة ومجتمع مدني قوي.

ـ ولكن، هذا ما يقوله الحريري!

ـ قلْ لي: لماذا ينبغي على الجنوب أن يدفع ثمن مقاومة اسرائيل؟ وإلى متى ننتظر الاستراتيجيّة العربيّة الموحَّدة التي طَرَشونا بها؟ في الأسابيع الماضية هُجِّر أكثر من نصف مليون جنوبي من أرضه، واستشهد ما يزيد على المئة والخمسين، وكالعادة لم يأتنا دعمٌ من أحد.

ـ الكويت بعثتْ لنا بخِيَمٍ وبطّانيّات، والسّـ . . .

ـ كثَّر الله خيرها. ماذا أرسلنا نحن للكويت سنة ٩٠؟ الخلاصة: أنا أقبل بالاعتراف باسرائيل، وأقبل بسلامٍ منقوصٍ وغير عادل معها. فقبولي هذا سيحفظ لي ما تبقَّى من الأرض والبشر. وفي السنوات القادمة سينشأ جيل جديد، بل أجيال جديدة، تستند إلى الأرض التي حافظنا عليها وتستند إلى البشر الذين لم نبذِّر دماءهم بدون مقابل، وتستند أخيراً إلى المؤسَّسات التي يقومُ التطوُّرُ عليها وتنهض التكنولوجيا بها.

* * *

ـ لا خيارَ لنا إلاَّ المقاومة، قال صديقٌ ثالث.

ـ برافو عليك! لكن بماذا تقاوم؟

ـ هذا السؤال لا يُسأل عنه المقاومون.
ـ والله؟ ومن نَسأل إذن؟ هل نسأل الّذين لا يقاومون؟
ـ لا تسخرْ. تعرف ما أعنيه. حين يتّخذ الإنسانُ قراراً بالمقاومة فإنّه يخترع السّلاحَ اختراعاً.
ـ المشكلة يا حَبيبي أنّ السّلاح الّذي ستخترعه حضرتك لن يجدي نفعاً.
ـ الآلة لا تتغلّب على الإنسان. كُلُّ جبروت أمريكا لم يَقدر على قهر ڤيتنام وكوبا. اقرأ الجنرال جياب وغيفارا.
ـ ألم تزل عند جياب وغيفارا؟ يا قلبي، المقارنة لا تصحّ لعدّة أسباب أهمّها العامل الدولي؛ فالاتحاد السوفياتي لم يعد موجوداً، بل صارَتْ روسيا اليوم مجرّد شحّاذة رخيصة. ثمّ إنّ حرب الأمريكان على العراق قد أثبتت نقيضاً لما تقول: فالتكنولوجيا قادرة ـ حقّاً ـ على إلحاق الهزيمة بالشعوب. لقد كان الشعبُ العربي، بل الأمّة المسلمة بمعظمها، معادييْن للأمريكان. لكنْ لم تحدث مواجهة فعليّة. نحن ننتظر على الدوام أن يأتي عدوُّنا على فَرَس، فنُجَنْدِله. لكنّنا مؤخّراً لم نعد نرى عدوَّنا، فقد راح يقصفنا من آلاف الأمتار. وانهَرْنا، لأنّنا لا نستطيع أن نسدَّ جوعَنا ـ الّذي أمضّنا أسابيع ـ بنشيدٍ ثوريّ أو بمظاهرة عفويّة مؤيِّدة وإنْ بلغت الآلاف المؤلّفة.
ـ يا صديقي. ما تحكيه منطقيّ واقعيّ. ولكنّه جانب واحدٌ من المسألة فحسب. فنحنُ، منطقيّاً وواقعياً، لا نستطيع أن ننتظر قيامَ اتحاد سوفياتيّ جديد (هذا إذا سَلّمْنا أنّ الاتحاد السوفياتي القديم لم يكن في أساس تشريع قيام دولة اسرائيل منذ البداية). ونحن، منطقيّاً وواقعياً كذلك، لن نتفوّق تكنولوجيّاً على الغرب الاستعماري؛ وحتّى لو حصل هذا فإنّه لن يكون كفيلاً ـ في حدّ ذاته ـ بتحرير أرضنا، وقد نبقى رهائنَ للمشيئة الأمريكيّة كما هو حال اليابان. وأخيراً، فنحنُ، واقعيّاً ومنطقيّاً، مُحْتَقَرُون ولا يُقَدِّم لنا شيء بالمعنى الحقيقي للكلمة لكي نقبله.
ـ عُدنا إلى الايديولوجيا.
ـ أنا لا أُردِّد ما يقوله بعض المثقّفين العرب الّذين بتَّ لا تثق بهم كثيراً. أنا أقول ما يقولُه بعض الأمريكيّين المعارضين كذلك. لكنّك قد توقّفتَ عن القراءة فيما يبدو. أمس، على سبيل المثال، أعارني صديقي سماح (وهو شاب بورجوازي وطني مثلك) عدداً من مجلّة «الآداب»، وفيه نصّان لمثقّف أمريكيّ يهوديّ اسمه نعوم تشومسكي. المجلّة أمامنا، وسأكتفي بأن أورد لك بعضَ ما جاء في النَّصّيْن من ملاحظاتٍ لافتةٍ للنّظر:

ـ إنّ الأولويّة [بالنسبة للإدارة الأمريكيّة] هي للأرباح والقوّة. وحين تتجاوز الديموقراطيّةُ الشّكلَ تغدو خطراً ينبغي [في رأي هذه الإدارة] التغلّب عليه. وليست حقوقُ الإنسان إلّا لأغراض الدعاية وحدها.
ـ لقد وقفت الولاياتُ المتّحدة، عمليّاً ولسنين طويلة، في وجه العمليّة السلميّة التي تُعطي للفلسطينيّين حقوقهم الوطنيّة.
ـ الحكم الذاتي [في الأراضي المحتلّة]. . . هو أشبه بحكم أسرى الحرب أنفسهم بأنفسهم داخل مخيّم اعتقالهم؛ وهو حكمٌ ذاتيٌّ يكونُ فيه الفلسطينيّون أحراراً في جمع نفاياتهم في أماكن معيَّنة لم تحتلّها اسرائيل. . وشرطَ ألّا تحملَ براميل النفايات ألوانَ العلم الفلسطيني. .
ـ القادة الأمريكيّون يريدون أن يُنشئوا مبدأً يقول إنّ العالم لا تحكمه إلّا القوّة. . . ويريدون أن يمنعوا أيّة قوميّةٍ مستقلّة من البروز.
ـ إنّ ادّعاء الإدارة الأمريكيّة. . .

ـ قفْ. قفْ. ما تذكره هو موقفُ مثقّفٍ معيّن. فما أدراك أنّ الإدارة الأمريكيّة لم تغيّر سياستها منذ بَدْءِ العمليّة التّفاوضيّة؟
ـ ألم أقُلْ لك إنّك قد كفَفْتَ عن القراءة؟ منذ ثلاثة أسابيع اشتريتُ مجلّة اسمها **The Washington Report** فعثرتُ فيها على خبريْن يحملان الكثيرَ من الدلالات.
ـ هات ما عندك يا مثقّف آخرِ زمان!

ـ قرأتُ في المجلّة مقالةً لـ «پول فندلي»، وهو عضوٌ سابقٌ في الكونغرس الأمريكي وصاحب كتاب «من يجرؤ على الكلام» الفاضح لدور اللوبي الصهيوني في الولايات المتحدة. وفي المقالة يكشف «فندلي» عن وجود برنامج يقضي بجعل حيفا ميناءً دائماً للأسطول السادس الأمريكي. وقد صُرِف، إلى الآن، أكثر من أربعةٍ وسبعين مليون دولار لتطوير التسهيلات في مصنع في حيفا تملكه الحكومةُ (هو مصنع «اسرائيل شيپيارو») ولدراسة ما يتطلّبه ميناءُ حيفا ليصير مؤهّلاً للتعزيزات والإصلاحات وإعادة مَرْكَزة الأسطول السادس هناك في أوقات السلم والحرب على حدٍّ سواء. وقد قَدَّرَ واحدٌ من المسؤولين البحريّين الأمريكيّين كلفةَ جعلِ الميناء مؤهّلاً لاستقبال حاملات الطائرات الأمريكيّة بمئتي مليون دولار. وهذا الرقم لا يشمل بناءَ المدارس والمساكن والمستشفيات وغير ذلك من التسهيلات التي سيحتاج إليها الطاقمُ الأمريكي وعائلاته. وستتكفّل الولاياتُ المتحدة بدفع المبلغ برمّته.

ـ هذا شيء خطير.

ـ وفي العدد نفسِه مقالة خطيرة أخرى قامت جريدة «السَّفير» البيروتيّة منذ فترة بترجمتها. وتتحدَّث المقالة عن الأموال التي صرفتها اللّجانُ السياسيّة المؤيِّدة لاسرائيل عام ١٩٩٢ على أعضاء أساسيّين في الكونغرس الأمريكي، ديموقراطيّين وجمهوريّين على حدٍّ سواء، مُوزَّعين على لجان مجلس الشيوخ المتخصّصة بـ «العمليّات الخارجيّة» و«الدفاع» و«التمويل الخارجي»؛ وجميعها لجانٌ تقرِّر كيفيّة توزيعِ المعونة الأمريكيّة على دول الخارج.

ـ وكم عددُ الأعضاء الذين يتقاضَوْن أموالاً من اسرائيل؟

ـ التقرير يذكر أسماء مئتين وخمسة وستين عضواً، تراوح ما قبضوه العامَ الماضي بين ٢٥٠ دولاراً (وهؤلاء لا يتجاوزون الثلاثة) ومئة وخمسة عشر ألف دولار (وهو ما قبضه آرلين سپكتر النائب الجمهوري في ولاية پنسلڤانيا). وثمّة جدولٌ آخر يبيّنُ لك ما قبضه أولئك الأعضاء المئتان والخمسة والستون طوال حياتهم العمليّة؛ تصوَّرْ أنَّ پول سايمون ـ وهو فيما أعتقد قد كان أحدَ المرشَّحين الديموقراطيّين البارزين لرئاسة الجمهوريّة ـ قد قبض من المنظّمات الموالية لاسرائيل أكثرَ من خمس مئة وثمانين ألف دولار!

ـ فهمت. وما العبرة التي تودّ أن تخلص إليها؟

ـ هل يعقل أن ينصر الكونغرسُ الأمريكيُّ قضيّةً عربيّةً عادلةً حين يكون أكثرُ أعضائه قد قبضوا أموالاً (بعضها يتجاوز العشرةَ آلاف دولار شهريّاً!) من إسرائيل ومؤيِّديها؟ ألم تتساءلْ ـ كما تساءلتْ جريدةُ «السَّفير» ـ لماذا طالب الكونغرس مؤخّراً الجيشَ السوريَّ بالانسحاب من لبنان ولم يأتِ على ذكر الاحتلال الاسرائيلي؟ أنا لا أقول إنَّ المال هو السبب الأوحد أو الأهمّ لموقف أعضاء الكونغرس، ولكنّه أحدُ العوامل الجديرة بالتأمُّل من دون شكّ.

ـ ولكنْ كيف تربط خلاصَتَك تلك بالواقعيّة التي كنتُ أتحدَّثُ عنها؟

ـ إنَّ ما تكلّمتُ عنه هو الواقعيّة بعينها. هذا هو الواقع، لا الحلم. هذه هي أمريكا يا صديقي.

ـ لنفترض أنّني اقتنعتُ بأنَّ الإدارة الأمريكيّة ـ بحكم ما ذكرتَ، وبحكم تاريخها الاستعماري ـ هي نقيضٌ موضوعيٌّ ونهائيٌّ لمصالح العرب وقضاياهم العادلة. لكنَّك لم تفسِّرْ لي بَعْدُ كيف تكون مقاومتُنا لها واقعيّةً، ونحن الأضعفُ في جميع المجالات العسكريّة والاقتصاديّة والسياسيّة؟

ـ لقد وصلنا، أنا وأنت، الآن إلى نقطة توافق مشتركة لم نصلْها في حياتنا منذ أمدٍ طويل. أنا لستُ مقتنعاً بانتصارنا ـ وهو ما يلومني عليه سامي ورفاقه باستمرار ـ لكنّني مقتنعٌ أنّه لابُدّ من إزالة الأوهام الّتي زرعها فينا البعضُ باسم الواقعيّة. إزالة الأوهام بدايةٌ لطريقٍ أؤمن بسلامته. ولكنّي أعترفُ أمامك بأنّني لا أطمس أحلامي باسم الواقع. ومن يدري، فلعلَّ أحلامنا تصير واقعاً بعد حين، فلا نشتم أنفسنا أو تشتمنا الأجيالُ الجديدةُ التي قد لا تستسلم مثلما استسلم أكثرُنا.

ـ هذا هو مقتلُك يا صديقي. تحليلك للسياسة الأمريكيّة مقنع، لكنْ لا بديلَ تقدِّمه لمواجهتها ولمواجهة اسرائيل.

ـ ليس البديل عمليّةً سحريّةً تنشأ في يوم أو سنة. وعلى كُلِّ حال، فإنَّ إزالةَ الأوهام، والتحليل المقنع، والابتعاد عن اليأس المدمِّر، لابُدّ أن تشكِّل جزءاً هامّاً من البديل المرجُوّ.

تداعيات الرّسول بباب الثلاثين

محمّد الهادي الجزيري

مُنْهَكاً كنشيد البلاد أراني
ولم أتخطّ الثلاثينَ بَعْدُ
ولم أرتشفْ شفـةَ النّـار إلاّ قليـلاً ولم أشدُ

لم أتهجَّ حروفَ القصيدة بَعْدُ
ولم أنتصرْ، لم أكنْ، لم أطل وجه من لا تسمّى...
وبَعْدُ
سأغفو قليلاً لأنسى
فإنْ متُّ في غفوتي دثّروني بأنثى
وقولوا لتونس:
«فـزّاعـةٌ للعصـافـير أنتِ وقـد كـان ضيفاً»
وقولوا لمن لا تسمّى:
«لكم كان طفلاً وكم كنت منفى»
وقولوا وقولوا إذا متُّ طبعاً
ولكنّني لا أزول
لأنّي أحبّ الحيـاة كـما لا يحبُّ الحيـاةَ رسولُ!
وأمشي يميناً وأمشي يساراً
فكلُّ الدّروب لمن كان مثلي حقولُ
أسيرُ كما تشتهي دهشتي
وأقطفُ ما طـاب لي من فواكـهَ... أو ما أطولُ
وأفعلُ ما عنّ لي:
أتجذّرُ، أنبتُّ، أؤمنُ، أرتدُّ، أرضى، أثورُ

أُغنّي، أُصلّي، أعبُّ، أصومُ

أُهـاجـر إن شئتُ من حـانـةٍ نحـو صومعةٍ

أو أُدلّي لأنثى الرّصيف حبالي

وأرخي عليها جمالي
فيدعو ليَ الشّعراءُ ويدعو عليَّ البلدْ

أحبُّ الحياة كما لا يحبُّ الحياة مُحِبْ
وأحفظ أسـاءَهـا الأزليّـة عن ظهـر قلبْ
هي المرأةُ المُتكبِّرة المشتهاة
هي القطّةُ المتوحّشة الشبقه
هي الأمُ والله والصّلوات
هي الطفلُ والبرقة
هي النّارُ والخمرُ والأغنيات
هي الأبجديّة والورقه
هي اللاّنظامْ
هي اللاّسُلَطْ
هي اللاّيمينْ
هي اللاّيسارْ
هي اللاّوسطْ
هي اللّغة القادمهْ
هي الشّعراءُ فقطْ

أحبّ الحياة كما لا يحِبُّ الحياةَ أحدْ
ولسْتُ نصيرَ المسيح
ولا حاميَ الحرمين
ولستُ رفيقَ أحدْ

فلا حزْبَ لي غير حزب البشَرْ
ولا لونَ لي غير لونِ الجسدْ
أنا الكلّ في واحدٍ
أنا المتعدّدُ والمتَّحِدْ
أنا يوم غدْ
أقـاوم مضطهـدي وأدافعُ عنْـهُ إذا ما آضطُهِدْ
أنا يوم غدْ
لسانُ السماءْ
ومُحامِي الحضارة
أُنصتُ للشعراء إذا ثرْثَرُوا
وأصمتُ أكثر ممّا يجبْ
ولكنّني كلّما ضايقتْني البلادُ
وَطالَبني جسدي بجسدْ
أخطُّ اعترافي على جُدرانِ البلَدْ:
«أنا الطّفل احتاجُ حُريّةَ للّعبْ
وأحْتاجُ أُنثى لأكشفَ سرَّ اللَّهَبْ
وأحْتاجُ في أوّل اللّيل كأساً
وفي آخرِ اللّيل أحتاجُ ربْ»

حزينٌ تماماً كما تشتهيني السّماء
وبي رغبــة في عنـاق العنــاصر قبـل الرّحيل
وَلي دَمْعَةٌ فَوْقَ خدّي
وَبي دَمْعَةٌ تحْتَ جَفْني
وَبي دَمْعَةٌ في قرارٍ مكين
وَبي غصّةٌ قد تكون القصيدةَ
أَوْ وَهْمَ نَفْسِي الجميل
وقَدْ لَا تكونُ سوى غصّتي الدّائمه

حزينٌ أعدُّ ديوني وأَحْلَامِي الذّاويه
وَأُحْصي الجسدْ
جَمْرَةً جَمْرَة
الفـراشَ الّذي مـا نَضَا عنْـهُ أَلْـوانَـهُ الزّاهيهْ
وَالرخام الّذي لَمْ يُضيءْ لَيْلَةً للحزينْ
حزينٌ أعدُّ ديوني وأحْلامِيَ الذاويه
وأحضنُ حَصَّالتي الخاويه
وأَمْلأُهَا بالزّفيرْ

حزينٌ كَمَا ينبغي لأثور
فسبحانَ ربِّي العظيم
هدَاني إلى الحزن طِفلاً
وَعلَّمني كـيف أخـفي دمــوعي عن العالمين
وكيف أصُـوغُ من الحُزنِ لَحْنـاً يروقُ لَهمْ أجْمعين
وَأوحي إلى الرّيح أَنْ شرّديه
لأكْتُبَ شعراً جميلْ

* * *

حزينٌ وقد قلت بالأمس:
«إنّي حزين
وإنّي أنا عَبْدُكُمْ فآعبدونِ
وَفُكُّوا وِثاقي وَأخْلُوا سبيلَ الفصولْ
وَحُجّوا إلى حانتي أجمعين
ستختارُ تونس بَعْلاً لَهَا ثُمّ تُنْكِرُهُ
وَمَنْ يعرف آمرأةً لا تخونْ؟
دَعُونـا إذَنْ نَتَــدَحْـرَجُ مِنْ حْضْنِهَــا بالتَّوالي
ونَحْلُمُ بآمْرأةٍ لَنْ تكونْ»

حزين كَمَا ينبغي لأكونْ
وَبي رَغبةٌ في السّكونْ
وَبِي مَا يدلُّ عَلَى أنّي قادِمٌ مِنْ بعيد
وَمـاَ أَسْتـدلُّ بِـهِ لأَعُـودَ إلى حَيْثُ لا تَعْلَمُونْ

وَبي فكرةٌ هائِجَهْ

***

حزين مدَّثِرٌ بالحنين
أُحدِّق في شمْعَةٍ لا تُضيءُ سِوَى ذاتها
وَأَشْعُرُ بالخوْف مِنّي وممَّا رَسَمْتُ على الورقهْ
وَمن ليل مارِسَ أشعر بالخوفِ. . .
مِنْ ريحِهِ الجَامِحَهْ
تَنُوحُ كَمَا لَمْ تَنُحْ أَبَداً
وتَـدْنُـو من الكـوخِ ، تَـدْنـو من الرّوحِ ،
تَدْنُو من الجَسَدِ المسْتكينْ
أَنا خائفٌ أَيُّهَا اللّيل لكنْ
قريباً يَحُلُّ الصّباح القديم
وأَرفُضُ أَنْ أَتَنَـازَلَ عـن فـرصـةِ النّرجسهْ
وأَرفضُ أَنْ أتراجعَ عَنْ فِكْرةٍ
قد تصيرُ غداً صَرْخَةً بائسَهْ
وَأرفضُ أَنْ يَتَحَسَّسني الضـوْءُ بَعْـدَ ظلاَمِيَ هَذَا
وَأَنْ أَتَشَرَّدَ في مَلَكوتِ النّهار
حزيناً وَمُتّشِحاً بالحنينْ

قريباً يَحلُّ الصّباح القديم
وأَخشى التّورّط في الدَّرس وَالمدرسهْ
وأَخشى التّـورّط في عشـقِ تلميـذةٍ ناعسهْ
وأَخشى التورّط في أَغنيهْ
وأَخشى الّذي لَنْ يكُونْ
قريباً يحلُّ الصّباح القديم
وَلاَ فاعِلَ الآنَ إلاّ أنا
بِدمي وبِخَطّي الجميل
أذيّلُ نصَّ الوصيّة باسمي
وأبرزُ للشجره

بِجِسْمٍ ثَقيل وحَبْلٍ متينْ
. . . . . .
. . . .
. . . .
سَتَبْحَثُ سيجَـارتي عَنْ يَـدَيَّ وعنْ رئتيَّ
وتبْحثُ تونسُ عن قِسْطِها في الوصيّه
وَتَبحثُ روضـةُ عَنْ حَظِّهَا في قَطيـع الذّكور
وَتَبْحَثُ عنِّيَ أُمّي وَأُغْنيتي والنّديم
غـداً يعثرون عـلى جسدي يتـدلّى كَمَا ثمرة ناضجهْ

لَقَدْ حَانَ وقْتُ الأفولْ
وَأَحتـاجُ كُـلَّ غُيُـومي لِكيْ لا أرى سِحْرَ هذا الغسقْ
وَأَحتاجُ كُلَّ جنوني
لأربطَ أُنشوطَةَ الحبلِ حَوْلَ العُنُقْ
وَأَحتاجُ كُلَّ الّذي كَانَ. . . أَحْتَاجني لأكُون
أَهُمُّ بِأُنْشوطتي
فَيُراودني العشبُ عن جسدي
ويقولُ لي الحبلُ:
«اقطُفْ مِنَ الغابِ أَكْثَرَ من وَرْدَةٍ
وآتّخذني حزاماً لها»

أَهُمُّ بِأُنْشُوطتي
فتَرْتجفُ الشجرهْ
وَتَرْفعُ أغْصَانَهَا عالِياً
ويُهيبُ بي الطيرُ أَنْ لاَ أَطِيرْ
لقدْ حَان وقْتُ الأفول
وَإِنّي حزينٌ كَمَا ينبغي لأطير
وأَعْلُو على كلِّ ما هُوَ طين
وَأعلو على الأغنيهْ

تونس

غصن النّصر

غالية خوجة

لهمومي . .
أرصِفة لا أتّكئ الآن عليها . .
أنْتَ مَنَحْتَ الحربَ الماءَ،
وأنْتَ فَتَحْتَ الحربَ على قتلاها

مَنْ قال بأنّي . .
أهْرَقْتُ الشّاسِعَ فيكَ،
لَوَيْتُ حمائمَ حبّك
أشْبعتُ من التّهلكةِ النّارْ

مَنْ قال بأنّي . .
قامرتُ بوردتِك السّريّة
مشّطتُ من اللّهفةِ لونَك . .
ومحوتُ من الدّم قصيدتكَ الأولى

للوهمِ إذا جنّ،
ضحاياهُ من السّوسنِ
للوهمِ مقابرُ . .
لا تتركها بين فؤادي . .
فأنا قرب شجونك أركضُ . .
خلف رذاذك سهل قزحْ . .

فاسكنْ ذاك الأخضرَ،
وهو ينزّ من الأعصابِ ويجهشُ
إنّ عويل الأرض يلملمهُ
خيط رماد
سأحاول، بين ذهول جراحي
وخريف البحرِ، بأن
أجمعَ زهرة وحدتنا

لن أخرج إلّا
بعيونِ الشّجر الباسلِ
ونشيد الصّخْرِ،
فهل أستمزجُ في الصّوّان فَضاء الحبِّ
ونسغ الفجْرِ . .

هذا المتخاصرُ بالعشبِ وبالرّغباتِ حبيبي
ودمي . .
في طَلْقِ الرُّؤيا
أعْلنهُ قَمَراً
مرتعشاً بهواء النَّصر . .

حلب

كأنّي غريبك بين النّساء

شوقي بزيع

يدكِ الأرض،
رابضةٌ منذ أكثر من صخرةٍ فوق صدري
وطافيةٌ كالزّمان على قُبَلي الخاسرهْ
تتجلّيْنَ لي
كمآذن مضمومة حولها قبضةُ الرّيح
أو كبلادٍ تضيء لها كالسماوات
أطيافُك الغابره
تتجلّين لي
مثلما يتجلّى الكسوفُ على جبلٍ شاهقٍ
أو كعاصفةٍ تتواجهُ مع نفسها
في خريفٍ بلا شرفاتٍ
لكي أتنسّم تفّاحكِ الدّنيويّ
كما يتنسَّمُ وردُ المقابرِ رائحة الآخره
وتحلّين في كلِّ شيءٍ أراه
وفي ما يلي كلَّ شيءٍ
وما يتراءى وراء الهضابِ البعيدةِ
من فضلاتِ الغروب
ومن لمعان الشّموس على ذَهَبِ الأديره.

لكثرةِ ما أشتهيكِ
أحسُّ بأنّ الفضاء قليلٌ عليّ
أما كان يمكنُ أن تمنحيني المزيد من الوقت
كي نتبنّى ذرىً نتنادى على جانبيها
كنهرينِ في الرّيح،
أو تُنقصي من شحوبي قليلاً
ليتَّضح الفرقُ بيني وبين السُّحُبْ.

لكثرةِ ما أشتهيكِ
أحسُّ، إذا ما رحلتِ، بأنّ سكاكينَ هوجاءَ
ترمقني من أعالي الفراق
وأنَّ سماءً مُحَدَّبَةَ النّصل
تعوي على ساعديَّ
كما تُعولُ الرّيحُ في ظلمة الأقبيه.

لكثرةِ ما أشتهيكِ
يخيَّل لي أنّني لست إلاّ انعكاساً
لما يتشكّل في النّومِ

أو في النّجومِ على صورتكْ
وأنّي الغيومُ الّتي تتلبّد فوق جبينكِ حين تنامين
حيث تمرُّ السّماء منكّسةً نهدها
فوق بدر اشتهائي المبلّلِ بالشّوقِ.

أيّتها القبلة الدّائمه
للشفاهِ الّتي تتلامسُ فوق الأسرَّةِ،
ماذا أسمّيكِ؟
في أيِّ صحراء أودعُ، من غير صوتكِ
أصدائيَ الموحشه
وها إنّني لا أرى في الأماكنِ
إلّا شغور الأماكنِ منكِ،
وفي الوقتِ إلّا خلوَّ الدّقائقِ
من زمنٍ أنتِ فيه،
وفي اللّيل إلّا صراخَ الظّلالِ
الّتي لا يساندها صدركِ المنتفضْ
كأنّي أرى من كواكب أخرى
ارتجافَ الجذورِ الّتي تتشابكُ في راحتيكِ،
كأنّي أرى قطعاً من بلابل عمياء
تصدح فوق الصّباح الّذي تومئين إليه،
الصّباح الّذي يستحيلُ سنونوةً
حينما تنهضين من النّوم،
أو غابةً من ملائكةٍ
حينما يتبادل نهداكِ خبزهما في الغيوم الأخيره.

أنتِ ما ترغب الرّوح في قولهِ
قبل أن تهجر الأرض،
أنتِ الغياب الّذي يتجمّع في رعشةٍ
والنّداءُ الأخيرُ لسنبلةٍ راحله.
بماذا أواجه هذا الحنين
إلى كلِّ شيءٍ تحدِّق عيناكِ فيه،
إلى كلِّ ما يتشمَّمُهُ دمكِ المتشبِّث
مثل الأظافر بي،
وبأيِّ السّهام أردُّ الكوابيس عنّي
إذا أنشب الشّوق فيَّ مخالبه الـزُّرق،
أو قاسمتْني الوسائد حصّتها من شهيقِ المصابيح

خلف ضفائرك الغاربه؟
ومن سيفسِّرني حينما تقطعين عليَّ
طريق اللّغه؟
ومن سيؤلّفني حول مجرىً
إذا لم تطوِّق ذراعاكِ
بالياسمينِ المجرَّدِ فوضاي
أو تعصري فوق خرْقة روحي نبيذ العناق؟
أريد المزيد من الأوديه
لكي يتسنَّى لصوتكِ أن يتكرَّر
حتّى النّهايةِ بين الهضـاب،
وأريد المزيد من الشُّبُهات
لكي لا تدلّ على ظمأي وردةٌ أو جسدْ.

أنا المتكاثرُ بين مراياكِ
والمتدثِّر فيكِ من البرد
والمتعبِّد تحت الحليب المقدَّسِ في عتم نهديكِ
والمتشرِّد بين الشِّعاب الّتي تتنصَّتُ
من حوضكِ المتشهّى
إلى عسلِ الآلهة،
صاعداً دَرَجَ النّار في قشِّ ثوبكِ
أُجْلي جنوني إلى جهةٍ آمنه
وأرقى إلى حيث يغمضُ ثدياكِ جفنيهما بهدوءٍ
على الطّرق الموصله
إلى قمم الرّوح،
حيث تصبُّ الحياة عناقيدها حول ثغركِ،
حيث يُعِدُّ لك الموتُ تمثالهُ
ويقول: اكسريني
بما ملكتْ راحتاكِ من الخبز والدّم.
ذلك أنّ الهلال الّذي تتحدَّر عيناكِ منهُ
عصيٌّ على الموت،
والشّمس ليست سوى ضيفةٍ عابره
على كتفيكِ اللّذين ينامانِ
في عهدةِ الله.

كم مرَّة ينبغي أن أقول: أحبُّكِ
كيما أهدِّيَ هذي الذّئابَ
الّتي تتنابحُ مع وحشتي
في الطّريقِ إلى دمكِ المترامي.
كأنّي غريبكِ بين النّساء
أفتِّش عمّا يوحِّدني في مصبٍّ
وأبحث عن حائطٍ في غيابكِ
كيما أبادلهُ بانهدامي

. . . .
. . . .

غداً حينما تختفي قبلاتي من الأرضِ
أو تمّحي خطواتي عن الأرصفه،
غداً حين ينغلق البابُ
خلف الشّقاءِ الّذي كان يصنع من شَهَقَاتي
حفيفاً لأوارقهِ،
ستصيخين لي
لشفاهي الّتي تتمزَّقُ أشجارُها
في الطّريق إلى فمكِ المرتعشْ
وترين اشتهائي الّذي يتفتَّح بين ذراعيكِ
كالجنّة المرجأهْ
ربّما لن تكون هناك رياحُ
لكي تتعهَّد ذكراكِ،
لكنّني - ربّما بدمٍ آخرٍ أو أصابع أخرى -
سأمضي وحيداً
إلى حيث ترقدُ في الصّمت
أزهارُكِ المطفأه.

بيروت

قصائد من زمن محاصر

ميّ مظفر

١ ـ السّفر

من بلدٍ إلى بلدٍ يسافر مرغماً
ومن أرضٍ إلى أرضٍ يسيرْ.
جسدٌ بلا جنحٍ يطير..
لكنّه أبداً أسيرْ.

* * *

٢ ـ الأثَر

أقدامٌ تطبع رمل الليل،
دقٌّ فوق البابْ
همسٌ خلف جدار
وصراخ امرأةٍ لا أعرف من أين يجيء:
كانوا بالأمس ضيوفي
ساعة لذتُ إلى نفسي
وختمت نهاري بالأسرارْ.

* * *

٣ ـ الأب

طوى صفحة الكتابْ
أبي..
زاهداً كان..
وصار سحابْ.
على مشجب الليلِ علّق الأحزان
واللّيلُ يفتح ألف بابْ

* * *

٤ ـ الموت غربةً

عينٌ تتطلّعُ صوبَ البابْ
تبحثُ في الغربةِ عن أسبابْ
ويدٌ تتحسّس باستحياءْ
ركناً فارغ
قلباً فارغ
نبتت فيه الأعشاب
بمساءٍ يشبه وجه الماء.

* * *

أغمضْ عينيك الآنْ
ميتٌ أنتَ..
فكيفَ تموتْ؟
دمك الناشف في برديك
وكتابٌ مفتوحٌ في كفّيكْ
وضياءٌ يشحبُ من شفتيك
أغمضْ عينيكَ الآن..
فالليلة يسكنها قمرٌ
والحجرةُ فارغة الأركانْ.

* * *

٥ ـ دور

تَنوء الدار فوق الدارِ
يتّكئُ الجدارُ على الجدارِ
تظلُّ أقبية المدينةِ مغلقةْ.

* * *

٦ ـ عزلة

بابٌ خلفَ بابٍ.. خلفَ بابْ
مَنْ لي بمن يلج المنافذَ
أستعين به ليوصلني إليك؟
البحرُ أقفلَ شاطئه
والليلُ أسدلَ برقعه
والشمسُ من طولِ المسار تخاذلتْ
وطوى النهارُ عباءته
سالَ الزمانُ..
فلا مواقيتٌ تحدِّد يومنا
أو نومنا
لا فجوة في الغيمِ توهمنا
لا طائرٌ.. لا نسمةٌ..
لا شيء غير العودِ فوق الأرضِ يبصرنا
فنعجبُ من صلابته

بغداد ١٩٩٢

العَشرة غير المبشَّرة!

طراد الكبيسي

(١) عبد الرحمن مجيد الرّبيعي:

أين تكونُ هذه السّاعة؟
خَبَطْتَ في الأرضِ، مشرقاً ومغرباً،
مثلَ حلزونٍ يدور في فقاعة!
يأتيكَ من الأنباءِ ما تشتهي،
وما لا تشتهي،
وكاسدُ البضاعة!

تُغري بكَ العاصفاتُ،
وتُغري بكَ الفاختاتُ،
لكنّك مثل نَخْلِ السّماوة، لا ينحني
عارٍ إلّا من عِشقِكَ المزيونِ بالأُبَّهه
وأغنيةٍ فارهه:
«منين أجيب إزرار للزيجة هَدَل!»

* * *

عبد الرحمن
لِمَ نلتقِ غداً!
أنلتقي البارحة!؟
إنَّ عُمراً تقضّى مِثْلَ سفينٍ جانحه
قدْ قُدَّ من كلِّ مَرمىٍ جارحه
فلا خطايا لذيذاتٍ أَصَبْنا
ولا أَصَبْنا سانحه!

(٢) عبد الوهاب البياتي:

- ١ -

وَظَلِلْتَ وحدكَ خلف السّور،
تُطِلُّ على عالمٍ: نصفُه ميّتٌ،
ونصفُه مهجور!
مُنتَظِراً مَنْ يؤوب ولا يؤوب
لا غالباً، ولا مغلوب!

- ٢ -

البابُ أُغْلِقَ لَنْ يَطلُعَ النّهارْ
ولنْ تسابِقَ الرّيحَ في القفارْ
ولا «القططَ الهزيلةَ في الأزقّةِ بالحجار»
ولنْ تبلُغَ مُلتقى البحرينْ
لم يَعُدِ العالمُ قابلاً للقسمةَ على اثنينْ،
الكلُّ في واحدٍ،
أو الواحدُ في الألفَينْ!
فَحيّ.. حيّ على الفلاح
وَنَمْ باكراً.. فلن تُدْرِكَ شَهرزادُ الصّباح!

(٣) خيري منصور:

لكَ في بغدادَ نخلةٌ،
ولي نَخْلَتان.
صارتِ الواحدةُ اثنتَينْ،
صارتْ واحدةٌ شِقَّينْ
صارا مركبَينْ
قلنا نبلغُ مَرَجَ البحرين
لكنَّ عاصفاً على بُعْدِ خطوتينْ
مزَّقَ الإثنين.
فلا برّاً بَلَغْنا
ولا البحرُ انشقَّ إلى نِصفَينْ!

(٤) د. ميشال سليمان:

يا شقيقَ النَّفْس في الألَمِ
لِمْ أَسلْتَ دمي؟
لِمْ ارتحلْتَ..
أكانَ الرّحيلُ.. إقامَةً
وكيف يقيمُ راحلٌ لم يَقُم!

هذي بلادٌ أنتَ ساكِنُها
ونحنُ الرّاحلون كأَنْ لم نَقُمِ!

(٥) د. سهيل إدريس:

كتبْتَ الحيَّ اللاّتيني والخندقَ الغميقْ
ولم تكتب «الحيَّ العقاريَّ»،
ولا قُلتَ: هذا صديقْ!

فيكف وجدْتَ طريقَكَ سالكاً،
وكُلُّنا ضَلَّ الطريّقْ!
لا شجراً نافِعاً أَصَبْنا
ولا بَلَغْنا مضيقْ

(٦) أدونيس:

على الوطنِ «الشفاهيِّ» نَلْتقي!
على إلهةٍ من حَجَرْ.
على سماءٍ بليدةٍ،
أو غوايةٍ من بَشَرْ.

وسيّانَ، عندك، ائتلفَ المألوفُ،
أم تجيءُ بما لا يُنْتظَرْ
صَعبٌ نقولُ الصِّدْقَ،
سَهلٌ نقولُ الخَبَرْ.
فاخترْ - أيّما شِئْتَ:
عُرْيَ الصحاري
أو ضجيجَ الظَفَرْ!

(٧) سالم المرزوق:

- ١ -

صَعْبٌ أُسمّيك،
صَعْبٌ لا أُناديك:
تساوى البحرُ والصّحراءُ،
النّورُ والظلماءُ،
إلَهٌ واحدٌ، وآلهة كثيرةٌ عمياءُ!

- ٢ -

صَعْبٌ أُسمّيك،
صَعْبٌ لا أُناديك:
كيف حمَلْتَ كلَّ هذا الحطامْ
كيف نادمت «اللّيالي» في الظلامْ
كيف نِمْتَ في محارةٍ
كيف في محارةٍ تنام!

(٨) عبد الرّحمن منيف:

(عبد الرحمن، أيّها الحكيم،
نَبّئْنا بتأويلِه إنّا نراكَ من المحسنين)

- ١ -

لم أرني أسقي ربّي خَمْرا..
ولم أحمِلْ فوق رأسي خُبزْا..
لكنّي رَأَيْتني أدورُ في عالمٍ أُكَرِيٍّ..
يلوّثني دمُ الذئبِ الّذي أكلني
ورائحةُ المرأةِ الّتي تُراودني
وبلا قميصٍ يُبَرِّئني.

- ٢ -

ورأيتُ، أيّها الحكيم، أنّي مطروحٌ في النّسيانْ
والأخضرُ يأكلُهُ اليابسُ
والرّبُّ يغلبُه الشّيطانْ.
و«شرقُ المتوسّطِ» مثل غَرْبِه
و«ملحُ» الأرضِ مثل خِصْبهِ
وحوارُ الشّمال مثل كِذْبِهِ
وفاسقةُ الفَرْجِ كالفاسِق في فَرْجِهِ!

- ٣ -

أيّها الحكيمُ، عبد الرحمن
ما تأويلُ خِطابٍ مُعْجَبٍ في عُجْبِه!

(٩) د. خالد الكركي:

في الصّباحِ
مررْتَ، وعند المساءْ،
أَلقيتَ السّلامْ
وقُلْتَ: إنَّ الكلامَ يفتحُ الكلام،
فلا تَنَمْ.. فهذي ليلةٌ
تفتحُ السّمواتُ أبوابَها
مرّة كلَّ ألفِ عام..

لكنّني نِمْتُ..
فهل مَنْ يُوقِظني في الألفِ عام!

(١٠) د. احسان عبّاس:

أيّها المعلّمُ..
الزّاهي البهيُّ،
والسيّدُ الألمعيُّ
والباذِلُ الملوكيُّ،
والقاصِدُ الرسُوليُّ
لِمْ تركتَنا في هذا الزّمن العُجابْ!
وقوفاً ببابِكَ،
لا سادةً، ولا حُجّاب!
عُراةً من البرهان،
والتّوحُّدِ في المكان،
وطاهرِ الزّمان!

أيّها المعلمُ..
البهيُّ،
الألمعيُّ،
الرّسوليُّ،
الحِكَميُّ،
فقراءُ غرباءُ مَنْ في الباب
لا نجمٌ به يهتدون
ولا وَرقاً يبتاعون به ما يأكلون!
يسألونَك الرّؤيا الصحيح
والكَلِمَ الفصيح
ولأنتَ المُعبِّرُ في المَحفِلِ الأصغرِ
ولأنت الشّفيعُ يومَ الفزعِ الأكبرِ!

بغداد ١٩٩٣

أمّ قيس

زليخة أبو ريشة

كلُّ هذا الوَجْدِ محمولٌ على صِفةِ الرَّحيلْ
لا صوتَ يملأني بهاءْ
إذ إنّني من يقظةِ العتمِ الّذي ملأ الجنوبَ جنوبَهُ
فامتدَّ نشوانَ الذّراعِ
إلى الشَّمال

النَّهدُ في شفةِ الجبالْ
والموجُ قمصاني أعرّيها على وَهْجٍ محالْ
وشريعةٌ للغابِ تَصهَلُ في تضاريسي
فأكتم دمعتي خلفَ الضَّحِكْ
ضَحِكٌ ومرجانُ البكاءْ
ضحِكٌ وماءْ. . .
لكنَّهُ
ضحِكٌ يشاءْ. . .

من أمِّ قيسٍ جاء يُشبهُني ويُشْبُهني
وضلعٌ قوسُهُ قد سَلَّ
وجهي من شقوقِ الأرضْ
قشَّرْتُ قمحكِ مثلَ قمحي
قد ذَرَتْهُ
الرّيحُ
في طولٍ
وعَرْضْ

يا أمَّ قيسٍ امنحيني
بعضَكِ الجفلانَ فوق سحاب جولانٍ
وأمواهِ البحيرَةْ

يا أمَّ قيسٍ أتعبيني

جاءني تَعَب من التَّجوالِ في قَيْسٍ
وقَيْسٌ حطَّ في صدري رحالَ
الرّيحِ
أوجعَني
وضرّجني
بنرجسه
وفتّني
ففتحتُ بابي، قلتُ: ما بالُ اللّيالي صمتُها مثلُ النُّواحْ؟
طلعَ الصّباحُ وماطلعتِ!
يا أمَّ قيسٍ اقذفيني في
العَماءِ المحضِ
لا شكلٌ
ولا تقويضُ تكوينٍ
ولا صفةٌ أقلُّ..

يا أمَّ قيسٍ امنحيني عُبَّك الدّفيانَ من لَهَثِ المحبّين الّذينَ
تنفّسوا في وجهِكِ الأسيانِ ثمَّ مضَوْا وتركتِ
لي برجَ الحَمَلْ
فحملتُهُ وحدي
ووحدي أسألُ الله الّذي في الله
عن طُرُقٍ تؤدّي نحو أوقاتي
لأختار الّذي يختارني

يا أمَّ قَيسٍ خُضْتُ فيكِ الموتَ
مجّدْتُ انحدارَكِ
نحونا
إذ إنّنا
مذ طمّنا
قد عمَّنا
حتّى تهامَسْنا:
هنا
قد فصَّلَتْنا الرّيحُ
فانفصلَتْ خطانا
عن تفاصيلِ الطّفولَهْ
يا أمَّ قَيْسٍ إنّنا
لمّا خلعْنا وجدَنا
كنّا نغادرُ وجهنا
فلنلبسِ الجَسَدَ المضمَّخَ
بالطفولَهْ
بالياسمين الشّامِ
إنَّ الشّامَ بعضُ مآلِنا «إلْنا»
وإنَّ الشّامَ لعبتُنا
خلقناها لنا
حتّى سئمنا لعبةَ الأولادِ
في الطّينِ المقدّسِ
والتّراتيلَ الطّويلَهْ..

يا أمَّ قيسٍ
أغمضي عينيكِ فينا
وامنحينا
خبزَكِ الطّابونَ
زعترَكِ الإلَهيَّ
امحقينا في تعاريجِ انحداراتِ الزّمانِ إلى المكانْ...
إنّا نودُّ الشيءَ محروقاً
ومحروقاً أردناه........ فكانْ....

الأردن

حوار مع
عبد الوهّاب البياتي
«عن الطفولة»

أجرى الحوار
علي العامري

□ «أيّها الزورق، يا توأم نفسي
طال مسراك وراء الظلمات»

عبد الوهاب البياتي.. علامة جليّة من علامات الشّعر العربي الحديث، شاعرٌ لا تحدّه الجغرافيا وخطوطُ الطّول والعرض.

نبدأ معه من الزوارق الوَرَقيّة الّتي كان يُلقي بها في الزرقة الرقراقة، في الزرقة العامّة وفي الزرقة الخاصّة على حدٍّ سواء.

نبدأ من توأمه حيث الأماكن والأزمنة ترحل في روحه، تأتي وتغادر ناقشةً شهوةً متجدّدةً للشّعر/الحياة. المكان والزمان لا يغادران لكي يغادرا، بل ليفسحا الطّريق أمام مكان آخر وزمان آخر.

بعدما يقرب من نصف قرن من الاحتدام بالشرارات والالتحام بها وجَبْل طينة الغامض والبروق والمسافات واللّذة والتوابيت، بعد كلّ هذا.. هل يظلّ النّور نوراً والظلمات ظلمات؟

«أنشودة الماضي وتمثال الطفولة لي عزاءْ
وعرائس في فكري الخلّاق تحلم بالصفاءْ
وذبالة في الجانب المهجور تشرق بالبكاءْ
فتسود في نفسي السكينةُ
أين يا نفسي العزاء؟»

من اللّثغة الأولى للبرعم، نبدأ حديثنا هذا مع أبو علي/توأم الأجنحة وصديق المسافات.

«وجدوني عند ينابيع النّور قتيلاً، وفمي بالتوت الأحمر والورد الجبليّ الأبيض مصبوغاً وجناحي مغروساً في النّور».

وها هو البياتي يخاطب البياتي أيضاً:

«ها أنت تواجه نفسك في المرآة
بقميصك نار تشتعل الآن».

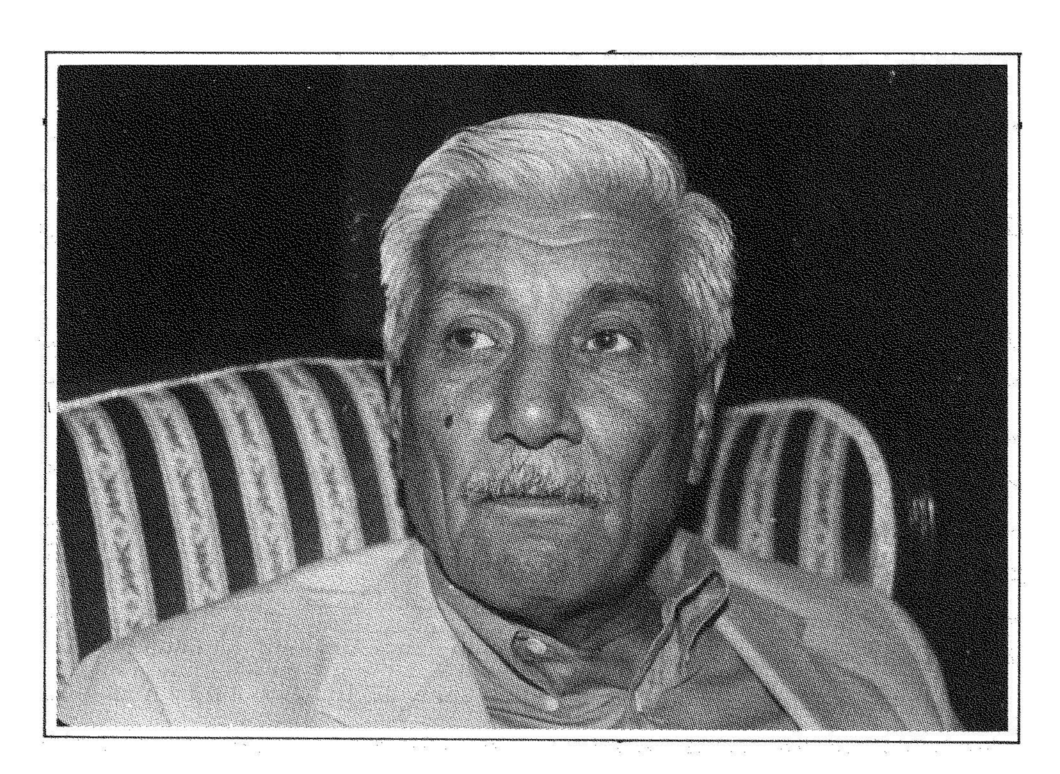
حيث «الآن» تصبح زمناً مترامي الأبعاد، راحلاً مثل سهم متشعّب في كلّ الجهات، وغائراً في معراجات «سيبرغ» الذات البياتيّة.

«ها أنت وحيد، مملوء بالغربة في هذا العالم، تخرج ليلاً من باب الفجر، لتبحث عمّن في النّوم رأيتَ، تحاول أن تجتاز الأفق وحيداً، بكوابيس نهار مات تعود، لتبدأ من حيث بدأت، لترفع هذي الصخرة نحو القمّة، في كلّ صباحٍ تشنق نفسك، لكنّ العنقاء بنار الشّعر تعود لتنفض عنك رماد الأشياء...».

هكذا تصبح الحياة شعراً والشّعر حياة، إذ لا برازخ بينهما. وهكذا أيضاً، وفي هذا الحوار، يهاجر أبو علي في ذاكرته إلى تضاريس طفولته، حيث الزوارق الورقيّة، الظلمات، الجنائز، عائشة، الأزرق الشاسع، الملامسات المحفورة، الألم، الذئاب، مفاتيح المعاني، الوجوه، المساحات المنذورة للأخضر، الدّم، النبوءات، جبال حمرين، الغزال الّذي انتحر، الطّقوس، الدّفتر الضّائع، النّار، دجلة وأسراب القطا الّتي تكتب قصائدها على ورق أزرق تماماً كأنّه السماء.

«أيّتها العرّافة
لاتكتبي فوق رمال الشّطّ ما أقول
فسيّد الآلام في المغارة
ينتظر الإشارة».

* * *



■ **في معراج إلى قاع الذاكرة، ماذا يقول البياتي عن الأجنحة الأولى في هواء طفولته؟**

ـ كانت ولاتزال سماء بغداد زرقاء في معظم فصول السنة، باستثناء شهرين من فصل الشتاء. وكنت أحبّ الجلوس في أعلى سطح بيت جدّي. كان السطح مكشوفاً عارياً، وأنا أحدّق في تلك السماء الزرقاء: في الطيور الأليفة الّتي كانت تعبر السماء أو في الطيور المهاجرة.

من أعلى السطح وفي مواجهة الأزرق الشاسع، كنت أتمنّى أن أرحل مع تلك الطيور إلى مكانٍ ما. كما كنت أتأمّل الغيوم الّتي تمرّ عابرة كخيول أو كفراشات كبيرة.

في تلك الوحدة الزرقاء، كنت أتأمّل وأحدّق في داخل نفسي، فأضيع في متاهة لانهاية لها، فأشعر بالخوف، ثمّ أعود وكأنّ كلاباً هي كلاب الموت أو سواها كانت تطاردني في تلك المتاهة.

وعندما تمطر السماء، كنت أتجوّل تحت المطر مصغياً إلى نحيب الميازيب. وغالباً ما كنت أخرج من حدود بغداد باتّجاه البرّيّة، بعيداً عن ضوضاء المدينة وصخبها، أخرج مخترقاً مقابر الشيخ أحمد الغزالي (شقيق الإمام الغزالي) قارئاً شواهد القبور. وكثيراً ما كنت أعدّل بعض الشواهد الساقطة أو المائلة، وأقطف بعض الأزهار البرّيّة وأضعها على القبور. كما كنت أعرّج على محطّة قطار باب الشيخ (الشيخ عبد القادر الجيلاني) لأتفرّج على مشهد المسافرين من عمّال وفقراء وجنود وأمّهات يحملن أطفالهنّ، بانتظار القطار الذاهب إلى الشمال. وكثيراً ما كان القطار يتأخّر فيجد الباعةُ المتجوّلون فرصةً لعرض بضائعهم المتواضعة على المسافرين المنتظرين. كانت تحدث في بعض الأحيان مشاجرات وسرقات صغيرة. وعندما أشاهد هذه المناظر كنتُ أتألّم كثيراً، لأنَّ أغلب المتشاجرين كانوا من الفقراء، وكان شجارهم، عادة، بدون أسباب مبرّرة، وهذا يدلّ على أنّهم كانوا غاضبين، وثمّة ثورة عارمة تعتمل في نفوسهم، لا يعرفون كيف يفجّرونها.

■ **كيف تهجّيت أَلِفْباء الخسارات؟ وما هي؟**

ـ أعتقد أنَّ كلّ البشر لا أنا وحدي قد خسروا أشياء في طفولتهم. ولكنْ بالنسبة لي فقد أصبحت خساراتي وقوداً للنّار الّتي تشتعل في داخلي منذ ولادتي، وإنَّ الأشياء الّتي خسرتها في العالم المادّي قد تحوّلت إلى جزء من روحي وسلوكي وثقافتي؛ فليس ثمّة شيء يضيع، كما أعتقد. أذكر، في عزّ ظهيرة طفولتي، أنَّ أحد أبناء عمومتي أهدى إليّ غزالاً وسيماً، كنت أرعاه وأطعمه بيدي. وكان غزالي يحبّ الباميا اليابسة أكثر من أيّ شيء آخر، لذلك كنت أسطو على الباميا الّتي تجفّفها والدتي. وذات يوم، عندما عدت من المدرسة ـ وكنت آنذاك في الصفّ الثاني الابتدائي ـ وجدت إخوتي ينتظرونني في باب الدّار، وقد خيّم الوجوم على وجوههم. وعندما اقتربت منهم، قالوا لي: «لقد ذبح والدُنا الغزال». فشعرتُ بهلع شديد، وكان والدي خارج البيت، فبادرتني أمّي قائلة: «إنَّ الغزال جفل وقفز إلى الطابق العلوي من الدّار، ومن هناك رمى بنفسه، فكُسرت قوائمه الأربع، فما كان من والدك إلّا أن ذبحه إشفاقاً

عليه».

تـوسّلت إلى أمّي أن لا تمسّ لحم الغـزال، وأن تـقـدّمـه إلى الفقراء.

■ **ماذا يقول أبو علي عن حبّه الأوّل، عن تلك النّار الأولى الّتي دخلت في المرآة؟**

ـ بعـد سنة من فقـدان الغـزال، صرت أهجـر البيت في أيّام العـطل، وألوذ بشـاطئ نهر دجلة، متأمّلاً الـزوارق وهي تعبره أو تنساب في مائه صاعدةً نازلة. وأعود إلى البيت مشياً على الأقدام مع حلول الـظلام، وكان بيتنـا لا يبعد أكـثر من كيلومتر واحـد عن نهر دجلة. كنت، دائـماً، أتأمّـل مرايـا هذا النهـر إلى أن يختفي الـوجـه المجهول الّذي أتـطلّع إليه ـ وهـو الّذي تجـلّى لي ذات يوم ـ فكـانت عائشة (جارتنا) الّتي كـانت في مثل عمـري. عندهـا قطعتُ تجـوالي وأقمتُ في البيت، مطلاًّ من النافذة الّتي تواجه نافذة بيتها، وكـانت هي تفعل الشيء نفسه. كنّا لا نتبادل الكلام، وإنّما ينظر واحدنا إلى الآخر، وعندما يقترب منّي أحـد من أهل بيتي، أتـظاهر بـأنّني أنظر إلى المجهول، وكانت هي تفعل الشيء نفسه أيضاً عندما يقترب منها أحدٌ من أهلها.

لقد دام هذا الحبّ الصامت أكثر من سنـة ونصف، وأنا أتعـذّب وبخـاصّة قبـل النّوم، إذ أستحضر وجههـا المـدوّر الصغـير وعينيهـا السـوداوين القـاهـرتـين. كنت أبكي، وأشتهي أن ألمس خـدّهـا وأداعب شعرها، كما كنت أتمنّى أن أراها في النّـوم، لكنّ النّوم كـان يحرمني من مرآها، إذ كانت أحلامي معظمهـا يدور حـول المتاهـات والمنافي والنساء اللّواتي أحببتهنّ بعد عشرين سنة، وقـد رأيتهنّ فعلاً كما كنت أتصوّرهنّ. وأمّا عائشـة فقد حصـل لها مـا حصل للغـزال

> كنت أبكي وأنـــا أستحضر وجـه عـــائشـة، وكنت أشتهي أن ألمس خدّها وأُداعب شعرها

ولكن بشكـل آخر. فبعـد عودتي، ذات يـوم، من المدرسـة، رأيت عربةً وبعض الحمّالين يحملون أثـاث بيتها، فـأدركت أنّ أسرتها عـلى وشك الرحيل إلى بيت آخر، وهذا ما كان. ظللتُ واقفاً في الطريق أنتظر خروجها، ولكن يظهر أنّها خرجت مع أمّها في مقدّمة الركب، وهكذا حُرمت من وداعها بعيوني.

لم أعـرف، فيما بعـد، أين انتقلت أسرتهـا. والغـريب أنّني كنت أشعر بالخوف، فلم أسأل أحداً عن مكان انتقـال أسرتها، ولم أرهـا بعد ذلك إلّا مـرّة واحدة: في شـارع أبي نواس عنـدما مـرّت سيّارة تقلّها مع أسرتها. وكانت تلك هي آخر مرّة رأيتها فيها. ومع هذا، فقد ظلّت حيّة في نفسي إلى الآن.

■ **مـا هي العلاقـة الأولى الّتي تشكّلت آنذاك في عـلاقتـك مـع الواقع المعيش؟**

ـ لقد كانت الحياة في تلك السنوات قاسية ومـظلمة، لكنّني كنت لا أخشى الظلام، بعكس كثير من أطفـال ذلك الـزمان. فقـد كنت أرى الظلمات في رابعة النّهار بالرغم من الشمس الساطعة.

منذ ذلك الوقت بدأ شيء جديد ينمو في داخلي، هو بذرة التمـرّد ورفض الواقع الّذي كان النّاس يعيشونـه، ويحسّونـه دون أن يعوه. كنت أبحث عن مـلامح ذلـك القلق والتمـرّد في عيـون النّـاس وفي الكتب، حيث كـان النّاس يعـبّرون عن غضبهم من خلال العـراك مع أنفسهم أو مع الآخرين؛ وأمّا كتب ذلك الزمان فلم تكن تجيب أو تفصح عن ذلك التمرّد. وهكذا، فقد كنت أنتقل من شـارع إلى شارع ومن كتاب إلى كتاب ومن ورقة إلى أخرى، وما أكـثر الأوراق الّتي مزّقتها بعد أن كنت أخطّ فيها كلمة واحدة أو كلمتين!

كنت ألوذ بالرسوم والرموز، إذْ لم يكن بمقـدوري أن أفكّ طلسم الكلمات. وكـان أغلب رسومي أقـرب إلى السوريـاليّة، فقـد كانت تضجّ بمتاهات لانهاية لها؛ وقد تعجّب بعض الّذين رأوها ـ آنـذاك ـ واعتقدوا أنّها ألغاز أو لغة جديدة.

هكـذا مـرّت بي السنـوات الحافلة بـالحـزن والصمت والمـوت، موت البشر والطبيعة والحيوانات.

كـانت محلّتنا تقـع بالقـرب من المقابـر (من ضريح الشيـخ عبـد القادر الجيلاني إلى مقابر الغزالي)، وكانت الجنائز تمرّ من هناك فيُصَلّى عليها في المسجد ثمّ تُنقل إلى المقبرة.

ولم يكن المسلخ العام الّذي تُذبح فيه الأبقارُ والأغنامُ والجواميس بعيداً عن محلّتنا أيضاً. والغريب أنّ هذه الحيوانـات كانت تحسّ أنّها تُساق إلى الذبح، فكانت تقاوم وهي في الطريق إلى المسلخ، وعندما يعجز القصّابون عن ترويضها كانوا يضطّرون إلى ذبحها على قـارعة الطريق، أمام الأطفال والنساء والعجائز وأمام كلّ العابرين. فكثيراً مـا تخضّبت الأرضُ بـالـدّم، دم البشر ودم الحيـوانـات. وكـانت خيـوط/خطوط الـدّم إذا مـا آستقـرئتْ يتبـيّنَ أنّها لا تقـود إلى شيء أيضاً: إنّها متاهات الدّم والفجـائع. وهكـذا كان الحصـار كامـلاً؛ فالحروف والخطوط المرسـومة عـلى الورق أو المرسومـة على الأرض كلّها لا تقود إلى شيء.

بالإضافة إلى هذا كلّه، فقد كان هناك موت الأقارب والجيران ومآتم

العزاء الّتي كانت تُقام في عاشوراء وتمرّ بالقرب من حدود محلّتنا، ويُعاد فيها تمثيل مقتل الحسين.

وبالرغم من أنّ هذه المواكب تمثيليّة، إلاّ أنّها كانت صادقة تعيد إلى النفس المشهد التاريخي ذاته، وكانت هذه المواكب تُقام كلّ عام، وكنت شغوفاً بمتابعتها منذ بدايتها حتّى نهايتها.

■ **ماذا يقول البياتي/الطفل عن علاقته بعائلته: الأمّ، الأب، الجدّ، الجدّة...؟**

ـ لقد كان ارتباطي بجدّتي (أمّ والدتي) أقوى من ارتباطي بوالدتي. كانت جدّتي عمياء، وكانت تحبّني كثيراً، أكثر من بقيّة إخوتي، لذلك كانت تروي لي الكثير من القصص القديمة وبخاصّة قصص ألف ليلة وليلة، ولكن بأسماء غير تلك الواردة في **ألف ليلة وليلة** المعروفة؛ أي أنّها كانت تروي لي ما نقلته الذاكرة الشفهيّة. كما كانت تروي لي بعضَ القصص الإغريقيّة وبخاصّة رحلات عوليس، ولكن بقالب حكائي يختلف عن المدوّن. وعندما تحسّ بأنّني نمت، تتوقّف عن الحديث لتستأنفه في اللّيلة التالية. أمّا جدّي فقد كان إماماً في أحد مساجد بغداد، وكنت أذهب معه إلى المسجد، وألعب في البستان الصغير الملحق بالمسجد وأرعى أشجار التين والبرتقال، مصغياً إلى أصوات العصافير الّتي تتجمّع بأعداد كبيرة نظراً للسّلام الّذي يخيّم على المسجد. كنت أقترب من جدّي أحياناً وهو يقرأ في بعض كتبه بعد انتهاء الصلاة، وكنت أعي معنى الأشياء من خلال صوته. لكنّني لو قرأت ما قرأ جدّي لاستعصى عليَّ فهمُه. لقد كان صوته يمنحني مفاتيحَ المعاني، فأتوغّل معه قليلاً ثمّ أرتدّ خائباً، لأنّني لا أستطيع الربط بين الجمل الّتي تتلو إحداها الأخرى. كنت أحسّ بأنّ الجمل في كتب جدّي أشبه بدولاب الهواء، وأنا أدور معه إلى أن أُصاب بالتعب الشديد، فأعود إلى ساقية البستان الصغير ألقي فيها بعض الزوارق الورقيّة الصغيرة الّتي كنت أصنعها. لكنّني كنت أشعر بالأسى لأنّ رحلة هذه الزوارق قصيرة تنتهي بعد بضعة أمتار حين تصطدم بالحاجز الترابي، وهناك تقف لتصبح ملاذاً للنمل الصغير الّذي كان يحوّم على طرف الساقيّة.

وعندما نعود إلى البيت كان جدّي يتعطّفني ويحملني بالرغم من ثقلي النسبيّ، وكان يحبّني حبّاً شديداً، ولأنّ رحلتي بدأت معه هو، بخلاف والدي الّذي أصبح صديقاً قريباً لي في مرحلة الشباب.

في البيت، كنت أعدّ أدوات النارجيلة لجدّي، فيشعر بالسعادة الغامرة ويمنحني قطرات قليلة من قهوته اللّذيذة قائلاً: «لا تشرب القهوة كثيراً لأنّها تسبّب لك الأرق»؛ لكنّني كنت أُغافله أحياناً وأرتشف فنجاناً كاملاً، وعندما يضبطني متلبّساً يدّعي أنّه لم يرني.

■ **أصدقاء الطفولة بمشاكساتهم يظهرون أو يغيبون، مَنْ تذكر منهم؟**

ـ كان أولاد خالي من أصدقائي، وبخاصّة أحدهم الّذي كان في عمري، وقد ظلّ صديقي إلى أن توفي وهو في الثلاثين من عمره بعد إصابته بمرض خطير.

لقد شعرت بفقدان كبير له؛ فقد كان أوّل صديق لي ارتدت معه أماكن اللّهو المحرّمة على الشباب في ذلك الوقت، وبدونه لا أستطيع التردّد عليها. كما أنّنا كنّا نذاكر دروسنا معاً، وكنت أقوم بدور المعلّم ويقوم هو بدور التلميذ، فأضربه مازحاً أحياناً عندما لا يحفظ الدرس، وكان يتقبّل ذلك لأنّه يشعر بالذنب؛ لكنّني كنت أسترضيه فيما بعد.

كنت أعتقد أنّ على الإنسان أن لا يخطئ؛ ذلك لأنّه يختلف عن المخلوقات الأخرى. هذه النظرة منحتني القوّة والقدرة ـ فيما بعد ـ على تجنّب المكاره والكوارث، فكنت أبذل جهداً كبيراً كي لا أخطئ، وعندما أقع في خطأ ما ـ وغالباً ما يكون صغيراً ـ فقد كنتُ أشعر بالذنب وأعاقب نفسي بالصوم أو المشي ساعاتٍ طويلة دون توقّف أو بعدم النوم يومين أو ثلاثة.

لقد كنت أُعدّ نفسي لمواجهة المستقبل دون أن أدري، أي أنّ قواي الخفيّة كانت ترسل لي الإشارات ما بين آونة وأخرى، فأعدّل مسارَ طريقي كلّما انحرفت.

■ **ما هي الإشارات الأولى لميولك، وما كانت هواياتك آنذاك؟**

ـ من هواياتي تربية الطيور واقتناء الكتب الّتي كنت أحاول فكّ حروفها واستيعاب معانيها، دون جدوى؛ لكنّني كنت أشعر أنّني سأقترب منها ذات يوم فأتّحد فيها. كما كنت أميل إلى الرياضة، إذ مارستُ لعبة كرة القدم وكرة السلّة محاولاً خلق جسم صحّي قوي، وقد أفادني هذا كثيراً، فلم أمرض في أيّ يوم في حياتي. واستمرّت ممارستي للرياضة الروحيّة والبدنيّة منذ أن كان عمري ست سنوات حتّى بلوغي العشرين. وكنت أمتنع عن تناول الطعام والشراب يومين أو ثلاثة لترويض نفسي الثائرة المتمرّدة ولكبح جماح الانفعالات الّتي كنت أعاني منها؛ فقد كان جسدي وفوران الطّاقة في داخلي ومراهقتي المبكرة تسبّب لي الأرق والفجيعة.

■ **ثمّة ملامسات محفورة، ماذا يقول البياتي عن هذه الملامسات وعن هذه الشرارت المكهربة؟**

ـ في ليلة النصف من شعبان من إحدى سنوات تلك الطفولة (التي كان النّاس يسهرون فيها حتّى الصباح) كنت في بيت عمّي، وكانت فتاة جيرانهم تتودّد إليّ، فلم أُعِرْها اهتماماً بالرغم من كونها

وسيمة وذات عينين عسليّتين، وكانت ذكيّة، وقد بادرتني بالسؤال: «لماذا تجلس على عتبة الدّار؟» فقلت لها: «لماذا تسألينني؟» فقالت: «تعال معي». وأخذتني إلى نهاية الزقاق، وأمسكت بي بقوّة وقبّلتني. حاولتُ الانفكاكَ منها وقد شعرتُ بخوف شديد ولم تعد ساقاي

أخذتْني إلى نهاية الزقاق، وأمسكتْ بي بقوّة، وقبّلتني، فاختلّ الهواء من حولي!

قادرتين على حملي؛ لقد اختلّ الهواء واختلّت العتمة من حولنا، وشعرت بآلاف العيون تراقبنا بالرغم من هدوء اللّيل والظلام المخيّم. حاولت الفتاة الإمساك بي ثانية، لكنّني دفعتها وهربتُ إلى النصف المضاء من الزقاق، فلحقتْ بي وضحكت قائلة: «إنّك ماتزال طفلاً صغيراً»؛ هذا، بالرغم من أنّها كانت في عمري. بعد مرور أيّام على هذه الملامسة الاقتحاميّة، حاولتُ أن أطاردها أنا هذه المرّة، لكنّ الزقاق كان يمتلئ بالأطفال في أوّل المساء، الأمر الّذي حال دون الانفراد بها. وكانت تنظر إليّ شامتة. وفي الثامنة مساءً يخرج والدها ويأمرها بدخول البيت، فأظلّ وحدي أحوم في الزقاق دون جدوى، إلى أن أعود إلى بيت عمّتي فتسألني: «أين كنت»؟ فأتلعثم لأنّني كنت أشعر بأنّها تعرف سرّي، وأقول لها: «لا أدري». فتردّ عليّ: «كيف لا تدري»! وتبتسم، وهذا ما كان يزيد من شكّي بأنّها تعرف ما يحدث لي.

ورغم مرور سنوات طويلة على تلك الملامسة، إلّا أنّني ماأزال أتذكّر تلك الحسناء الصغيرة في عمرها ذلك، وكأنّها لم تكبرْ، بالرغم من أنّها تزوّجت وأنجبت أطفالاً، وسافرت مع زوجها إلى مدينة أخرى، كما أخبرني - فيما بعد - أحدُ أقربائها.

■ **كيف تفتّحت الوردةُ الأولى على شبّاك القرية؟**

- قبل أن ينقضي صيفُ طفولتي، تنبّهتُ إلى أنّ والدي كان يذهب كلّ عام إلى قريتنا ليزور أعمامه. وكنت أذهب معه إلى محطّة باب الشيخ لتوديعه مانعاً نفسي من البكاء عندما يتحرّك القطار، ومتمنّياً من أعماق نفسي لو سافرت معه.

في إحدى الزيارات الّتي كان والدي يزمع القيام بها بكيت وهو مايزال واقفاً على الرصيف في انتظار القطار. حينها سألني عن سبب بكائي، فقلت له: «إنّني أريد الذهاب معك إلى القرية». ردّ عليّ بسؤاله: «كيف ستذهب معي وليست معك أيّة ملابس»؟! ثمّ استدرك قائلاً: «هيّا بنا لنعود إلى البيت، وغداً تسافر معي».

هكذا بدأت طفولتي بأوّل سفرة من بغداد إلى شمالها، حيث سفوح جبال «حمرين» الّتي تقع فيها قرية أبناء عم والدي. وهناك اكتشفتُ منذ الوهلة الأولى السحرَ المخبوء في تلك البراري الشاسعة الّتي كانت تتطاير فيها آلافُ الأسراب من طيور القطا بحثاً عن حبّات القمح المتناثرة، وبخاصّة أثناء موسم الحصاد.

كنت أشارك أولاد أقارب والدي في الحصاد وجمع القمح ووضعه في أكياس ومن ثمّ نقله إلى القرية. كنت أشعر بمتعة عظيمة وأنا أقوم بهذه الأعمال.

وعندما ينتهي موسم الحصاد، كان الفلّاحون يأخذون نصف محصولهم ويضعونه على الدوابّ مع بداية الغروب لنقلِهِ إلى أقرب مدينة إليهم وبيعه في أسواقها. كنت أذهب معهم أيضاً، وكانت المسافة بين القرية وأقرب مدينة حوالي عشر ساعات تحت سماء الصيف الرائعة الصافية التي تتنهّد أحياناً، وأحياناً تجرحها أصواتُ الذئاب القريبة والبعيدة. وكثيراً ما رأيت بأمّ عيني قطعاناً كبيرة من الذئاب تتبع قافلتنا الصغيرة، لكنّ الذئاب كانت تشعر بخوف إذْ يطلقُ أحد أفراد القافلة طلقة ناريّة من بندقيّته، فتتحاشى الذئاب الاقتراب، لكنّها تظلّ تتبع القافلة حتّى بزوغ الفجر، لتعود من ثمّ خائبة إلى أوجارها البعيدة.

وأمّا في بقية أيّام الصيف، فقد كنت أخرجُ مع الأولاد والصبايا إلى أطراف القرية (على بعد ثلاثة كيلومترات منها)، لنقضي النهار في حراسة مزارع الخضراوات الصيفيّة الّتي كانت تُزرع للاستهلاك البيتي.

كانت هناك أكواخٌ مبنيّة من اللّبن والقصب، وكنت أقضي ساعات جميلة، وبخاصّة مع الصبايا اللّواتي كنّ يتعاركن باستمرار ويحُمْنَ حولي وكأنّني الصبي الوحيد في بريّة الله الواسعة. وكثيراً ما كنّ يطعمنني ويقبّلنني من فمي وخدّي ومن عيوني وهنّ يشعرن بأنّني مخلوق أو طائر جاء من بلاد مسحورة بعيدة. وكانت بعضهنّ تحاول تقليد أمّها أو أختها المتزوّجتين في تدليلي والتقرّب منّي.

لقد أحببتهنّ كلّهنّ، ولذلك كنت أشعر بالخوف لئلا أفقد رضا إحداهنّ. كما أنّي نصّبتُ عليهنّ ملكةً، كنت فعلاً أسمّيها بالملكة، وكانت أجملهنّ، وبقيت أتذكّرها حتّى بعد أن كبرتُ وناف عمري عن العشرين عاماً.

أذكر أنّها جاءت ذات يوم إلى بغداد، وقد كبرت مثلي. وعندما رأتني هرعت إليّ كما كانت تفعل بالأمس، فأحسست بأنّ حبّها لي كان مايزال نابضاً وباقياً.

بعد انقضاء الحرب العالميّة الثانية، وقد تجاوز عمري الخامسة عشرة، قال لي والدي: «كفاك ذهاباً إلى القرية، وعليك أن تنصرف إلى كتبك وهواياتك الجديدة». عندها شعرت تماماً بأنَّ قصّة الذهاب إلى القرية قد انتهت وأنّني دخلت مرحلة جديدة من حياتي.

■ **بماذا رقَّشت القريةُ روحك؟**

- إنَّ زياراتي تلك إلى قريتنا لعبت دوراً أساسيّاً في تكوين مخزونٍ كبير من الذكريات والصور الطبيعيّة العميقة. فقد كانت أغاني الفلّاحين وملاحم شعرائهم المغنّاة والمرويّة تزهر في روحي، بالإضافة إلى الطبيعة الساحرة في تلك المناطق، وبخاصّة في فصل الربيع، حيث تسيل الأنهار الصغيرة والسيول التي تختفي في فصل الصيف.

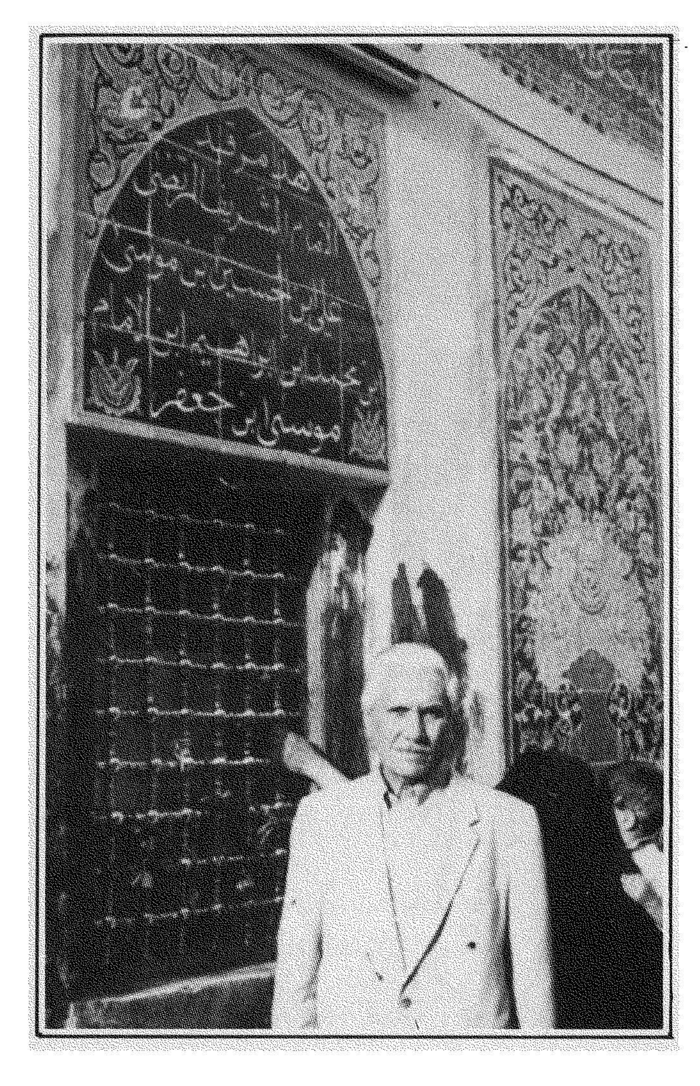
أتذكّر - وأنا أتحدَّث إليك الآن - أسرابَ القطا الكثيرة وهي ترفرف وتطير في سماء ذلك العالم المجهول الذي لعب دوراً مهمّاً في حياتي. كما لا أنسى هنا أن أقول إنّني كنت أُسجِّلُ في دفترٍ صغيرٍ بعضَ قصائد العشق التي كانت تُنشد أمامي، وكنتُ أطلب من منشديها أن يعيدوا بعضَ المقاطع، كما كنت أقوم بدوري بتنقيح بعض المقاطع وحذف الرديء منها، أو استبدال بعض الكلمات بكلمات أكثر حلاوة؛ وبهذا فإنّني كنتُ أقوم بدور المدوّن وبدور معيد خلقِ هذه القصائد. وقد بقي دفتري الصغير معي حتّى سنة دخولي دارَ المعلِّمين العليا. بعدها، اكتشفتُ أنَّ دفتري قد ضاع، ولا أدري حتّى الآن أين ضاع منّي وكيف!

■ **ماذا ترى في المدينة مقارنةً بما عشته وتداخلت فيه من فضاءات القرية؟**

- القرية تمثّل الصفاء، بدءَ النموذج الإنساني. وأمّا المدينة فهي

> المدينة صورة مشوَّهة للخلق، وكرهي ينصبّ على المدن الّتي جاءت رقعاً في رداء ممزَّق: مدن الضرورة الّتي تعفّن فيها البشر والماء والهواء.

صورة مشوَّهة للخلق أو للأشياء التي تولد من اليد الأولى. ولهذا فإنَّ كرهي للمدينة ليس كرهاً لمدن الحرِّيّة، وإنّما هو ينصبّ على مدن الضرورة التي تعفّن فيها الماءُ والهواءُ والبشر؛ أي أنَّ كرهي هو لتلك المدن التي جاءت رقعاً في رداء ممزّق.



■ **ماذا يقول أبو علي عن النبوءات وعن مناخات الوقت والمكان التي لمعت فيها تلك النبوءات؟**

- حقّاً، كنتُ أحسُّ بأنَّ كلّ الصبايا اللواتي رأيتهنَّ في طفولتي سألتقي بهنَّ في سنوات قادمة بعيدة في مدن العالم ومنافيه، وإنْ كنَّ بأسماء أخرى وبأقنعة جديدة؛ ذلك أنَّ كلّ من رأيتهنَّ في أسفاري ومدني التي عشت فيها، كان يتمُّ التعارف بيننا في ثوانٍ معدودة وكأنّنا التقينا من قبل. وكان هذا الإحساس لا يخامرني وحدي، بل إنّه كان يخامر النساء اللواتي التقيتهنَّ، حتّى إنَّ بعضهنَّ كنَّ يسألنني: «أين التقينا قبل هذا»؟ فأقول لهنَّ: «لقد التقينا في مدن السحب وفي مدن العشق أو في الطفولة أو في حياة أخرى».

كنت أحسُّ أحياناً وكأنّني عشت حيوات متعدِّدة ورأيتُ أزمنة متعدِّدة، وأنّني لست في ولادتي الوحيدة هذه. كان هذا الشعور يطغى عليَّ عندما ألتقي بالفريدين المتوحّدين اللّامنتمين، فأشعر أنّني التقيت بهنَّ أو بهم عدّة مرّات، حتّى أنّني أتذكّر بعض القصص والأحاديث التي كانت تدور بيننا، وعندما كنت أستعيدها من

ذاكرتي، كان الآخر يتعجّب ويحسّ أنَّ هذا الحدث أو هذا الكلام قد وقعا له أيضاً أو سمع بهما، ولكنه لا يدري أين.

لقد أفادني هذا في كتابة الشعر لأنّني عندما أكتب القصيدة أحسُّ بأنّني لا أُعبِّر عن تجربتي في ولادتي الحاليّة، بل عن تجاربي في ولادات متعاقبة، إذ أكتشف في بيتٍ من قصيدة أو في مقطع أو في قصيدة بكاملها أنّ هذا الحدث منبعث من الأسطورة؛ لكنّه قد وقع لي فعلاً، فهو ليس بأسطورة.

أذكر، مثلاً، أنَّ ثمّة مقطعاً طويلاً من قصيدة «مراثي لوركا» المنشورة في ديوان الموت في الحياة، وفيه وصف لنهر يشبه وصف القرآن الكريم لنهر الجنّة. أذكر أنّني اغتسلت وشربت من ماء هذا النهر وبخاصّة عندما انتهيت من كتابة هذه القصيدة.

ربّما يعود هذا حسب تحليل علماء النفس إلى الذاكرة الجمعيّة التي تكوَّنتْ بعوامل وراثيّة وثقافيّة وعرقيّة؛ ذلك أنَّ الكثير من نقاط الضوء التي ظهرت واختفت لم تنطفئْ وإنّما حلَّتْ في ذاكرة الإنسان كمشروع، فبقاؤها يشبه بقاء الصورة قبل تظهيرها، والكتابة هي تظهير لنقاط الضوء هذه أو للصّور.

هذه الذاكرة الجمعيّة والذاتيّة نبعت في أرض قامت فيها حضارات عظيمة منذ أقدم العصور، وظهر فيها شعراء ومغنّون وفنّانون كثيرون.

كما أنَّ طقوس القوميّات والطوائف التي تسكن أرضَ الرافدَيْن قد امتزج الواحد منها بالآخر، وقدّمت ذاكرةً جَمْعيّة عجيبة في مكوّناتها.

ولهذا فإنَّ الانزلاق في متاهة القراءة المحضة والانقطاع عن هذه الذاكرة، أو عدم إيجاد المقدرة على الغوص والوصول إلى هذه الذاكرة، تفقد الشاعر الكثيرَ من جذوره الحقيقيّة وتجعله شاعراً من ورق أو شاعراً على الورق ليس إلاّ.

في طفولتي، أذكر أنّي حضرت طقوسَ القوميّات والطوائف المختلفة في العراق، وكنت أستمع إلى صلواتها وأدعيتها وطقوسها الدينيّة والأسطوريّة سواء أكانت باللغة العربيّة أم بلغات أخرى لا أعرفها، ولكنّني كنت أدرك الصور والمعاني والانفعالات من خلال طريقة الترتيل، وكلّما أبدع المرتّل أو المغنّي أو رجل اللاهوت، ازداد فهمي لهم. وأمّا المحترفون فقد كانت الكلمات تموتُ على شفاههم ولا تبلغ القلب، وبالتالي فإنّها تفقد طعمها ورائحتها وشكلها ومعناها.

إنَّ حضوري هذه الأجواءَ الطقسيّةَ منحني القدرة على الحبّ، وعلى عدم التعصُّب لأيّ اتّجاهٍ دينيٍّ أو سياسيّ، وعلّمني كيف أحترم الآخرين وأتفهَّم عذاباتهم بدون أن أعكس عليها أشياء خارجة عنها.

■ **عن الألوان الأولى في طفولته، ماذا يقول البياتي؟**

ـ الأحمر والأسود هما اللونان الأقرب إلى سنوات طفولتي، فاللون الأسود كان رمزاً للذلّ الكوني، وأمّا الأحمر فكان رمزاً للذلّ الإنساني. وعندما يختلط هذان اللونان يحصل الانفجار. ويخيَّل لي أنَّ الألوان كلّها كامنة في هذين اللونين، فبدونهما تنعدم الألوان الأخرى. هذا، بالإضافة إلى أنّهما قريبان من الليل والنهار دون أن يسبق أحدهما الآخر أو يلحق به. والحقّ أنَّ هذه الثنائيّة الفاجعة كانت تسبِّب لي الأرق دائماً.

■ **عودة إلى المتاهات/الخطوط الأولى. ماذا تقول عنها، وهل كان الطفل ينصب الأشراك للشاعر ويقوده إلى مصيره؟**

ـ عندما كنت أحاول الكتابة في زمن الطفولة، كنت لا أستطيع أن أفكَّ الحرف، فأشعر بعذابٍ مؤلم، لذلك لجأت إلى الخطوط ورسم المتاهات التي لانهاية لها. وكان البعض عندما يراها يتساءل عن معناها: «أهي رسم أم كتابة»؟ فأقول لهم: «إنّها ليست رسماً ولا كتابة، بل هي استنجاد بقوى خفيّة أريدها أن تمدَّ لي يد العون لأستطيع الخروج من بئر شقائي»، أو «إنَّ هذه الخطوط أشبه بتعاويذ وصلوات السحرة لكي ينهض الميت المجهول المسجّى عند أقدامهم». وهذا ما أسميته ـ فيما بعد في كتاب **تجربتي الشعريّة** ـ بالاستنجاد بقوى الكون الخفيّة الخلاّقة.

وقد انتظرتُ سنوات طويلة حتّى أنجدتني قوى الكون هذه، وعلّمتني كيف أبدأ. وكان تماسّي مع هذه القوى مصدر فرح كبير لي وعذاب كبير في الوقت نفسه، لأنّني كنت ماأزال في بداية الطريق، وكان مثلي مثلَ أعمى قاده النجمُ إلى الباب المضاء ـ كما يقول بابلو نيرودا في إحدى قصائده ـ لكن هذا النجم كان يختفي أحياناً، وكنت أتساءل أنّى لي أن أصل إلى النجم المضاء. وهكذا كانت السنوات تمرّ بلا رحمة.

فيما بعد اكتشفتُ أنَّ هذه الطرق/المتاهات المعلومة المجهولة التي كنت أظنُّ أنّها عبثيّة كانت ترسم مستقبلي الشعري ومساري. لقد كانت ترسم الخارطة التي سأسير على هداها في مستقبل السنوات.

هل الفكرة الصهيونيّة موجودة في أدب كافكا؟

د. صالح الرزوق

في كتاب واقعيّة بلا ضفاف يحتفي روجيه غارودي بالأدب الكافكاوي، ويعتبره شهادةً واقعيّةً صارخة عن القلق الوجوديّ الحديث، شأنه في ذلك شأن رسوم بيكاسو وأشعار سان جون بيرس. ويرى جورج لوكاش، مؤلّف معنى الواقعيّة المعاصرة، أنّ كافكا يحقّق في أعماله إدراك الواقع[1]، وأنّ قلق كافكا هو التّجربة الّتي تصوّرها حركةُ المحدثين بلا منازع[2]. ولم تُشرْ أيٌّ من الدراستين الرّائدتينْ السّابقتينْ إلى صهيونيّة كافكا من قريب أو من بعيد.

إنّ مسألة «صهيونيّة» كافكا أو عدم صهيونيّته مسألةٌ مقلقة ومحيّرة، وذلك للأسباب التالية:

أوّلاً ـ إن أعمال كافكا الضخمة مثل القصر والمحاكمة وأمريكا وأعماله الأخرى ـ القصص القصيرة ـ لا تقوم على فكرة لمّ الشتات أو الاندماج، وليستْ فيها أيّةُ إشارة إلى الأرض المقدّسة. إنّ أدب كافكا، على خلاف أعمال حاييم بوتوك وليون بوريس وهرمان ووك، لا يضمّ في طيّاته الهاجسَ بوحدة «الشعب اليهودي»؛ كما أنّ لغته لا تبتهل بورعٍ ديني لإلهِ بني إسرائيل.

إنّ ما تقدّمه كتاباتُ كافكا ـ والنّصوصُ الإبداعيّة منها حصراً ـ عن ضياع الإنسان المعاصر وعن قلقه وتأزّمه لا يختلف عمّا تحدّث عنه كثيرٌ من الأدباء المحدثين أمثال فوكنر، وبو، وجويس. ويعتبره النّاقدُ الأميركي ليسلي فيدلر في حديثه الممتع عن الحبّ والموت في الرّواية الأمريكيّة قمّة الاتّجاه الحديث، ويعتقد أنّ روايته أمريكا تنظر غرباً لا بعنوانها فقط وإنّما بحكايتها أيضاً[3]؛ أي أنّها لا تلتفتُ إلى الوراء لتنظر بانكسارٍ إلى الضياع في سيناء، بل تعالج انكسارَ المواطن ـ المفرد العادي واغترابه في خضمّ تناقضاتِ الحياة الغربيّة الحديثة الّتي سرقت من الإنسان طفولته الأولى وشاعريّة الإحساس بها.

وهذا يعني أنّ الحديث عن القلق الإنساني في أدب كافكا غيرُ مرتبطٍ بالضرورة بظروف يهود «الشتات» في أحيائهم الخاصّة (الغيتو).

ثانياً ـ إذا كانت أعمالُ كافكا الإبداعيّة ذات شموليّةٍ وعمقٍ إنسانيّينْ، فإنّ رسائله ومفكّراته ـ كما قدّمها صديقُهُ ماكس برود ـ تنمّ عن إيمانٍ عميق وثابت بالجانب الإنساني لا السّياسي من الفكرة الصهيونيّة. وإذا كان من الصّعب جدّاً الفصلُ بين النّاحيتينْ الإنسانيّة والسياسيّة في أيّة إيديولوجيا، إلّا أنّ كافكا كان مصرّاً في الكثير من المواقف على فصل يهوديّته (وهذه ذاتُ اهتماماتٍ إنسانيّة كما يقول) عن صهيونيّته.

فهو يقول في رسالةٍ إلى أبيه منقولةٍ عن كتاب كافكا: «تاريخ اليهود يمتاز بطابع الحكاية والأسطورة الّتي يرميها الطّفل، فيما بعد، مع طفولته في قاع النّسيان». ويذكر في يوميّاته بتاريخ ١٩١٤: «ما الّذي يجمعني باليهود؟ لا شيء جماعي يربطني بنفسي. وإنّه لخيرٌ لي أن أقبعَ بهدوءٍ تامّ في زاوية من الزّوايا. وإنّي لفي غاية السّرور بكوني قادراً على التّنفّس[4]».

إلّا أنّه يناقض نفسه بنفسه في رسالة بعثها من براغ إلى صديقته فيليس بوير بتاريخ ٢٩ تموز ١٩١٦ يحثّها فيها على التطوّع في خدمات «بيت الشعب اليهودي» الّذي أسّسه سينغريد ليهمان. يقول لها في هذه الرّسالة: «أنا شديد اللّهفة لسماع خبر اشتراكك ومساهمتك». ولا يلبث أن يضيف متنصّلاً من ارتباطه بالفكرة الصيهونيّة: «ما يهمّني ـ ويهمّك أيضاً ـ ليس الصّهيونيّة بل ذاك الشيء تحديداً، وما يمكن أن يفضي إليه»[5].

فما هو ذاك الشيء الّذي يشير إليه كافكا؟

يقول في رسالة إلى صديقته مؤرّخة في ١١ أيلول ١٩١٦:

---

(١) لوكاش، جورج: معنى الواقعيّة المعاصرة، (ترجمة د. أمين العيوطي، دار المعارف، مصر، ١٩٧١)، ص ٤٣.

(٢) المرجع السّابق ص ٤٤.

(٣) Fiedler, Leslie A, Love of Death in the American Novel, (England: 1984), p. 492.

(٤) صلاح حاتم، «أضواء على موقف كافكا من اليهوديّة والصهيونيّة» ـ مجلّة المعرفة، عدد ٢٤١، ص ٤٤.

(٥) فرانز كافكا، «رسائل حول البيت اليهوديّ»، مجلّة الكرمل، عدد ٥، ١٩٨٢، ص ٢٩٧.

«العنصرُ الإنساني هو الأساس، العنصر الإنساني فقط. أرغب حقّاً في سماع المزيد عن ذلك»[٦].

أمّا عمّا يمكن أن تفضي إليه خدماتُ بيت الشعب اليهوديّ، فهذا ما يحدِّده مؤسِّسُهُ سينغريد ليهمان مؤلِّف مفهوم **الاستيطان اليهودي وبيت الشعب**. كان كافكا وكذلك صديقته فيليس يعرفان تمامَ المعرفة أنّ فكرة الصهيونيّة تُدرَّس في بيت الشعب اليهودي، كما أنّ فكرة الاستيطان تترعرع هناك. يقول في الرّسالة المؤرَّخة في ١١ أيلول ١٩١٦: «وبالمناسبة، فيما يتّصل بالمحاضرة، يبدو أنّكِ كنتِ محظوظة بصورة خاصّة؛ إذ إنّها عالجت المسألة الجذريّة الّتي لا سبيل إلى إبقائها في حالة سُبات، بل يجب أن تلتهب وتتوهَّج مراراً، لتهزّ ركائز الصهيونيّة ذاتها»[٧].

وفي رسالة أخرى تاريخها ٢ آب ١٩١٦ يقول:

> الزّاوية الأدبيّة - وهي ليست كما يجب - تعكس جوّاً صهيونيّاً غريباً، ورغم ذلك، فإنّه لا حاجة بك للارتياب في «البيت اليهودي» من خلال الصهيونيّة، تلك الّتي لستِ تعرفينها بعدُ بصورة كافية. من خلال «البيت اليهودي» - الأكثر قرباً من قلبي - تتحرّك قوى أخرى وتمارس تأثيرها؛ وأمّا الصهيونيّة، اللّصيقة بمعظم يهود اليوم، فهي في حواشيها الخارجيّة على الأقلّ مدخلٌ إلى شيء أبعدَ وأكثرَ أهمّيّة[٨].

إنّ التردّد الّذي تعكسه المقتطفاتُ السابقة ليس إلّا جزءاً من ماهية كافكا كإنسان وكأديب. فهو يصرّ على الجانب الإنساني من المسألة، ويتنصّل من الصهيونيّة كفكرة سياسيّة؛ وهو يشيح عن اليهوديّة التقليديّة ويعتبرها مجرّد حكاياتٍ وأساطيرَ تليق بالأطفال، ولا يرى أواصر قويّةً تجمعه باليهود؛ ومع ذلك فإنّه يحثّ صديقته على تقديم خدماتها إلى «البيت اليهودي». وهو يبدو متردِّداً في أشياء عامّة أخرى مثل الزواج والنّشر.

غير أنّه لا مجال للتردُّد حين نقرأ رسالته إلى فيليس، وهي مؤرَّخة في ١٢ أيلول ١٩١٦، ففيها يقول:

> الرّابطة بين هذا كلّه وبين الصهيونيّة - وهي رابطة واردة عندي، لا عندك، بالضرورة - تكمن في حقيقة أنّ العمل في «البيت» يستمدّ من الصّهيونيّة منهجاً شابّاً نشطاً نشاطاً شابّاً في صورته العامّة، وحين تفشل الوسيلةُ الأخرى فهي تضيء الطموحاتِ القوميّة باستثارة الماضي السّالف المذهل - مع الإقرار بالقيود والحدود الّتي لا تستطيع الصهيونيّة بدونها أن تقوم. إنّ

(٦) المرجع السّابق، ص ٢٩٨.

(٧) المرجع السّابق.

(٨) المرجع السّابق.

نماذج من كافكا(*)

■ كُفَّ عن ذلك

في الصّباح الباكر جدّاً، حين كانت الشّوارعُ نظيفةً ومهجورة، كنتُ في طريقي إلى المحطّة. وحينما قارنتُ ساعتي بساعة البرج عرفت أنّ ساعتي متأخّرة أكثر ممّا توقّعت، وأنّ عليّ أن أغذّ السّير. وقد بعثت هزّةُ هذا الاكتشاف في نفسي الشكَّ بالطريق. فأنا لم أكن حتّى هذه اللّحظة على معرفة جيّدة بالبلدة؛ ولحسن الحظ كان ثمّة شرطي على مقربة منّي، فجريت إليه لاهثاً، وسألته عن الطّريق. فابتسم وقال: «أتسألني عن الطريق؟». قلت: «نعم، فأنا غير قادر على اكتشافه بنفسي».

قال: «كفَّ عن ذلك! كفَّ عن ذلك»، واستدار بلفتةٍ مفاجئة، مثل امرئٍ يرغب في مداراة ضحكته.

(*) هذه القصص مأخوذة من كتاب: The Penguin Complete Short Stories Of Franz Kafka, (ed.) Nahum N. Glatzer, Penguin Books, England, 1983 وقد ترجمها د. صالح الرّزوق.

■ القرية المجاورة

اعتاد جدّي أن يقول: «إنّ الحياة قصيرة إلى حدٍّ مذهل». وأمّا بالنّسبة لي، وبعد تقليب النّظر في ما فات منها، فإنّ الحياة لتبدو مختَزَلة إلى حدّ أنّني أستوعبُ، بشقّ النّفس، كيف يتأتّى لرجل شابّ أن ينطلق إلى القرية المجاورة دون أن يخاف (هذا إن تناسيتُ الحوادث) من أنّ ثمّةَ حياةً عاديّة سعيدة قد تنقضي قبل أن تُستكمل هذه الرّحلة.

■ بروميثيوس

هنالك أربعُ أساطير تتعلّق ببروميثيوس:

فحسب الأولى كان بروميثيوس مربوطاً إلى صخرة في الكوكاسوس لإفشائه أسرارَ الآلهة إلى بشر. فأرسلتِ الآلهة نسوراً تتغذّى على كبده، وكان هذا يُرمَّم باستمرار.

وحسب الأسطورة الثّانية، فإنّ بروميثيوس الّذي وخزه ألمُ المناقير الجارحة، ضغط نفسَه إلى الصّخرة بعمق، ثمّ بعمقٍ أشدَّ حتّى بات جزءاً منها.

كيفيّة وصولك إلى اتفاق مع الصهيونيّة مسألةٌ خاصّة بك؛ أيُّ اتّفاق معها (واللامبالاة غير واردة) سوف يجلب لي السرور. . . ولكنْ إذا شعرتِ يوماً ما بأنّك صهيونيّة، وأدركتِ بالتّالي أنّني لست صهيونيّا - وهو إدراك قد ينبثق من تجربة وتدقيق - فإنّ الأمر لن يقلقني، ولا حاجة لأن يقلقك أنت؛ فالصهيونيّة ليست أمراً يفرّق أصحاب المقاصد الرّاسخة[٩].

في هذا الديالوج الطويل نسبيّاً - وهو ما أرى فيه مونولوجاً له شكل الديالوج - يقطع كافكا حبالَ التفسير والتّأويل ويعلن على الملأ انفصاله عن الإيديولوجيا الصهيونيّة.

ثالثاً: يذهبُ بعضُ الباحثين في الأدب الكافكاوي إلى أنّ «ثيمات» أقاصيصه ورواياته تخدم الفكرة الصهيونيّة. ويتوسّلون إلى ذلك بحلّ رموز نصوصه بطريقةٍ حسابيّة بعيدةٍ كلَّ البعد عن التحليل الأدبي[١٠]. والحالُ أنّ «قصّة بنات آوى وعرب»[١١] ليست بعيدة - ولاسيّما في الجانب الحواري منها - عن الجذور التاريخيّة المدفونة للصّراع العربي - الإسرائيلي. إلاّ أنّها لا ترقى بأيّ حال من الأحوال إلى مستوى يفلسف القضيّة الصهيونيّة أو يبرمج عناصرَها وأبعادَها.

رابعاً: لا يمكن أن يُجعل من يهوديّة كافكا وحدها سبباً لنبش الرّموز الصهيونيّة في أدبه. وإنّه على الرّغم من صعوبة الفصل بين الدّوافع الإنسانيّة الظاهريّة لإنشاء البيت اليهودي، والدّوافع السياسيّة المحضة، فليس من حقّ أحد أن يزعم أنّ أدب كافكا أدبٌ صهيونيّ أو يبشّر بالصهيونيّة.

إنّ كاتب سيرة كافكا ومعدّ مؤلّفاته للنّشر بعد وفاته، أقصد صديقَ عمره ماكس برود، قد أضفى على كافكا بعضَ الملامح الصّهيونيّة. ولكنّ أحاديث كافكا الصريحة إلى صديقته فيليس بوير تنفي تورُّطَهُ بالحركة الصهيونيّة، ولا تنفي متابعته لأخبارها وعدم عدائه لها.

وفي كلّ الأحوال، فإنّ قراءة كافكا - وهو الكاتب الّذي تُرجم إلى العربيّة مراراً وتكراراً - أمرٌ ضروريّ؛ لا لأنّه من المحدثين الّذين استوعبوا فاجعة الفرد في قلب الحضارة المعاصرة واغترابه وانسحاقه، فحسب، ولكن لأنّه يتحدّث في مفكّراته ورسائله كذلك عن الفكرة الصهيونيّة الّتي عاش عصرَ انبثاقها وتطوُّرها. ونحن دائماً بحاجة لأن نعرف المزيد عن الآخر مثلما نحن بحاجة إلى معرفة أنفسنا.

(٩) المرجع السّابق، ص ٢٩٩.

(١٠) كاظم سعد الدين: «حول رموز كافكا الصهيونيّة»، مجلّة **الأقلام**، عدد ٦ تشرين الأوّل ١٩٧٤.

(١١) د. فيصل درّاج ومحمود موعد: «محاولة قراءة في الفكر السياسي لكافكا»، **الموقف الأدبي**، عدد ٩ حزيران ١٩٧٩.

وحسب الأسطورة الثّالثة، فإنّ خيانته قد تنوسِيَتْ عبرَ آلاف السّنين؛ نسيتها الآلهة، والنّسور، ونسيها هو بالذّات.

وحسب الأسطورة الرّابعة، فقد سئم النّاسُ جميعهم من هذه المسألة العديمة المعنى. لقد ضجرت الآلهة وضجرت النّسور واندمل الجرح على مضض.

بقيت هناك كتلةٌ من الصّخور المبهمة. حاولتِ الأسطورةُ أن تفكَّ عقدةَ الغموض. ومثلما جاءتْ من أسّ الحقيقة، فقد كان عليها أن تصير من جديد إلى لغز.

■ خرافة صغيرة

قال الجرذ أليس «في كلّ يوم يغدو العالم أصغر. كان في البداية كبيراً إلى درجة أنّني خفتُ، فرحت أركضُ وأركضُ، ولقد سُررت حينما رأيت، أخيراً، جدراناً على اليمين واليسار تلوح من بعيد. غير أنّ هذه الجدران الطّويلة مالبثت أن راحت تضيق بسرعة، إلى أن صرتُ إلى آخر قاعة، فرأيتُ في الزّاوية فخّاً وجدتني أندفعُ إليه».

قالت القطّة «أنت بحاجةٍ إلى تغيير اتّجاهك فحسب». ثمّ التَهَمَتْهُ.

■ المغادرة

أمرتُ بإحضار حصاني من الحظيرة. لكنّ الخادم لم يفهم أوامري. فذهبتُ بنفسي إلى الحظيرة، وأسرجتُ صهوةَ حصاني وامتطيته. وعن بُعد سمعتُ صوتَ بوق، فسألتُ الخادم عنه. ولكنّه لم يكنْ على علم بشيء ولم يسمع شيئاً. وعند البوّابة استوقفني وتساءل «إلى أين أنت ذاهب يا سيّدي؟».

قلتُ «لا أعلم. إلى خارج هذا المكان، إلى خارج هذا المكان. إنّي ذاهبٌ إلى خارج هذا المكان ولا شيء آخر. هذه هي الطّريقة الوحيدة الّتي أبلغ بها هدفي».

سأل: «إذاً أنت تعرف مرماك؟»

أجبت: «نعم. لقد أخبرتك توّاً أنّني أزمع أن أكون خارج هذا المكان. ذلك هو هدفي».

اتّجاهات جديدة في نقد القصّة والرّواية

د. يمنى العيد

إن الإنجاز المعرفيّ الّذي قدّمه فلاديمير پروپ (١٨٩٥ - ١٩٧٠) في بدايات هذا القرن شكّل نقلةً نوعيّة في مجال الدّراسة النقديّة للنّصّ السّردي القصصيّ. فبعد أن كان النّقد الأدبيّ خطاباً يصف النّصّ، أو يفسّره ويركّز على مضمونه وكاتبه، صار خطاباً يُعنى ببنية النّصّ وخصائص الشّكل.

لقد بدا مفهوم «الوظيفة»، الّذي بلوره پروپ بدراسته للمتن الحكائيّ الشّعبي في كتابه **مورفولوجيا الحكاية** (١٩٢٨)، اكتشافاً للقواعد المشتركة الّتي تحكم هذا المتنَ وتشكّل هيكلَ بنيته. ولقد حفّز هذا الاكتشافُ الدّراسةَ النّقديّة على متابعة البحث في الشّكل الرّوائيّ وخصائصه البِنائيّة. وهكذا اختزل غريماس (١٩١٧) الوظائفَ الّتي حدّدها پروپ بإحدى وثلاثين وظيفة في ستّ وظائف عُرفت بلوحة العوامل[١]. وعلى النّحو نفسه عمل تودوروف على تصنيف الحوافز وترتيبها في أربع مجموعات على أساس ما هو نشط وسكوني وإيجابي وسلبي[٢].

وبالإضافةِ إلى هذه القواعد العامّة الّتي ساعدت على تبيان مكوِّنات العمل الرّوائي باعتبار الحكاية فيه، فقد جرى الاهتمامُ بتقنيّات الخطاب الرّوائي: مثل الاهتمام بمفهوم الزّمن وعلاقته بالمكان وأثره في تشكيل النّمط السّردي؛ ومثل الاهتمام كذلك بالتمييز بين الكاتب والرّاوي وتعريف الأخير بأنّه وظيفةٌ تمارس إقامةَ المسافة بين الكاتب والشّخصيّات، وبموجب هذه المسافة تتوفّر للشخصيّات إمكاناتُ استقلالها واكتسابُ خصوصيّاتها النّطقيّة ورؤاها المتمايزة داخل عالمها النّصيّ المتخيَّل.

بهذه الإشارات الموجزة إلى بعض المنجزات المعرفيّة الّتي غدت مألوفة لدى الكثير من نقّاد العرب، بل الكثير من القرّاء المثقّفين المهتمّين بالأدب، أردت أن أقول بأنّ إنجاز پروپ كان في أساس النّقلة النّوعيّة الّتي عرفتها الدّراسةُ النّقديّةُ الحديثة، وإنّ هذا الإنجاز قد تَمثّل بالنّظر إلى العمل السّرديّ القصصيّ في حدود مفهوم «الوظيفة» الّتي تبني نظامه. وبذلك اعتُبِرَ العمل السّرديّ القصصيّ نظاماً بنائيّاً مغلقاً.

لقد ترك مفهوم «الوظيفة»، وبالتّالي مفهومُ البنية المستقلّة بنظامها والمغلقة على ذاتها، أثرَه على مناهج تناول النّصّ السّرديّ الرّوائي، ولاسيّما بعد أن قدّم الشكليّون الرّوسُ (وپروپ يعتبره البعضُ واحداً منهم) نصوصهم في نظريّة الرّواية[٣]، وبعد أن نُقل كتاب پروپ **مورفولوجيا الحكاية** إلى الإنكليزيّة (١٩٦٥)، وإلى الفرنسيّة (١٩٦٦). يومها عرفت البنيويّةُ أوجَها، وتحوّلت الشّخصيّة الرّوائيّة مع غريماس وبارت وهامون إلى كائن من ورق يعادل إشارات النّصّ[٤].

إلّا أنّ البنيويّين الفرنسيّين ما لبثوا بعد ذلك أن مالوا إلى الإفادة من علم الدّلالة، أو التّركيب الدلالي، والنّظر إلى النّصّ في ضوء علاقته بالقراءة. وهذا ما طرح مسألة العلاقة بالمرجع الّذي يبرز كطرف ثالث، قائم ضمناً (ومشترك!)، بين القراءة والنّصّ؛ أو بالمرجع الّذي، كما يقال، يحيل عليه النّصُّ ويتمثّل في الذّاكرة عند القراءة. ومع الميل إلى الإفادة من علم الدّلالة، برز المنحى التأويليُّ الّذي فتح النّصّ على احتمالات التّأويل بعد أن أغلقه المنحى التحليليُّ الشكليُّ على ذاته.

لكنْ، لئنْ كان المنحى التأويليّ قد أدّى بالدّراسة النقديّة إلى كَسْر أسوار النّظام البنائيّ المغلق، فإنّ مناهج الدّراسة النقديّة الحديثة بقيت - على تعدّدها واختلافها، بما في ذلك المناهج ذات المرتكز الفكريّ الماركسيّ - متوافقةً على مفهوم البنية المستقلّة للنّصّ، أي على اعتبار النّصّ بنيةً لعالم متخيَّل مفارق لواقعه المرجعي: فالنّص السّردي القصصيّ مثلاً ليس صورةً تحاكي الواقعَ المرجعيّ (أو أي

---

(١) راجع كتاب غريماس: **Sémantique Structural**. Ed. Librairie Larousse, Paris 1960, p. 180.

(٢) يرى تودوروف أنّ ثمّة ثلاثة حوافز أساسيّة اعتبرها نشطةً إيجابيّة وعليها تترتّبُ ثلاثة حوافز نشطة أخرى ولكن سلبيّة. ويقابل هذه الحوافز السّتة النّشطة ستّة حوافز سكونيّة (٣ إيجابيّة و٣ سلبيّة). راجع في هذا الصدد كتابي: **تقنيّات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيويّ** (دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠).

(٣) مارس الشكليّون الرّوس نشاطهم بين عامي ١٩١٥ و١٩٣٠. وفيما بعد قام تودوروف باختيار بعض نصوصهم ونقلها إلى الفرنسيّة، وقد صدرت تحت عنوان **نظريّة الأدب** عام ١٩٦٥.

(٤) راجع في هذا الصدد:
Joove (Vincent): **L'effet - Personnage dans le Roman**, Paris, P.U.F., 1992, p. 9.

مرجع نصيّ) حتّى عندما تكون حكايتُهُ حكايةً عن هذا الواقع. ذلك أنّ النّصّ خطابٌ لغوي، أي نظام من العلامات دالٌّ، وبالتّالي مفارِقٌ لواقعه المرجعيّ الّذي قد لا يكون موجوداً في إدراكنا إلاّ من خلال جسده اللّغويّ، أو من خلال كونٍ من العلامات هو - حسب تعبير باختين - كونٌ إيديولوجي.

في هذا الضوء يمكن القول بإنّ إنجاز بروب الخاصّ بتحليل بنية الشّكل أو هيكل البنية قد كان في أساس انتقال الدراسة النقديّة من مفهوم المحاكاة والمشابَهة الأرسطي إلى مفهوم المفارقة والاختلاف. وكان أيضاً في أساس انتقال هذه الدّراسة من القول بثنائيّة اللّفظ والمعنى (حسب نظريّة البلاغة العربيّة)، أو الشّكل والمضمون (حسب النّظريّة الكلاسيكيّة للأدب) إلى القول بالعلامة - الخطاب، باعتبار الخطاب بنيةً قائمةً بنظامها الدّلالي المستقلّ لكن الموحي بمرجعيٍّ هو فيه حقيقتُهُ.

وهكذا، فلئن كان المنحى الحداثي الّذي عُني بهيكل البنية قد قدّم إنجازاتٍ تخصُّ الجانبَ التّقني - الإجرائي لتحليل الحكاية، فإن المنحى التأويلي المعني بما تولّده العلائقُ اللّغويّةُ والأنساقُ التركيبيّةُ من دلالات ومعانٍ قد طرح سؤالاً حول مفهوم الحقيقة ومعيار القيمة؛ أو أنّه حمل العملَ النّقديّ على التّساؤل عن مهمّته وحدودها:

هل يكتفي العمل النّقديّ بالتأويل، أم أنّه معنيٌّ بالمعنى والحقيقة؟

وهل يتكلّم الأدب على العالم ويتكلّم العملُ النّقدي على الأدب، أم يتكلّم العملُ النّقديّ على الأدب والعالم أيضاً؟

وهل النّص هو الإطارُ المرجعيّ لذاته أم أنّ بإمكان النّاقد أن يعلّق على النّصّ ويحاور معناه وحقيقته؟

وما هي المرجعيّة الّتي يرتكز إليها النّاقدُ في حواره مع النّصّ وفي تقويمه له؟ أليْس في اعتماد مرجعيّة خارجيّة لتقويم النّصّ سلطةٌ عليه، أو تعالٍ يؤُول إلى انقطاع بين النّصّ المدروس والنّصّ النقديّ الدارس؟

تدعوني هذه الأسئلةُ - بالنّظر هنا إلى النّصوص السّرديّة القصصيّة - إلى القول بأنّ العمل النّقديّ الّذي يمارس التّأويلَ وينحو به منحى البحث عن المعنى في الرّواية، أو عن الحقيقة فيها، لَهُوَ عمل معنيٌّ بتأويل الرّواية لا باعتبار خطابها وحسب (أي باعتبار خصائص الخطاب البنائيّة، أو العلائق التركيبيّة - الأسلوبيّة وما يتولّد عنها من دلالات)، بل كذلك باعتبار الحكاية فيها (أي الشّخصيّات وأفعالها وما يعنيه ذلك من هويّة وسلوك ورؤى)، وما **تحيل عليه من مرجعيّ خاصّ.**

وقد يُقال إنّ المرجعيّ هو حضورٌ في داخل الرّواية لا خارجها، أي أنّه نسيجُ الخطابُ الرّوائي نفسه. ولكنّنا نقول بأنّ الحكاية الّتي تحكيها الرّواية وينسجها الخطابُ تشير إلى **معنى خاصّ،** وأنّ هذا المعنى الخاصّ يرتبط بهويّة الإنسان الشّخصيّة الرّوائيّة، وبالحدث/الأحداث الّتي تقوم بها هذه الشخصيّات أو الّتي تقع عليها، وأنّ ذلك يجري في مكان وزمن - أو في محيط بشري - اجتماعي له خصوصيّةٌ ما.. وبذلك تبدو الرّواية خطاباً يحكي حكاية خاصّة، أو خطاباً له معناه الخاصّ.

لكنْ قد يُقال أيضاً بإنّ طابع الحقيقيّ الّذي يكتسبه المعنى الخاصّ إنّما يتحقّق على مستوى فنّيّة الخطاب؛ فالفني هو الّذي يوهم بالحقيقيّ. وهذا قول صحيح، إلاّ أنّنا نقول بإنّ هذا الحقيقيّ يبقى سؤالاً على مستوى الحكاية نفسها باعتبار المرجع الّذي تحيل عليه، أو تذكّرنا به، نحن القرّاء. وبدون هذا السّؤال يبدو حقيقيُّ الرّواية، أو حقيقيُّ الفنّ، سلطويّاً، مستبدّاً واحديّاً مطلقاً.

يهمّني هنا التأكيد على هذا المعنى الخاصّ للحكاية الّتي ترويها الرواية العربيّة لأذكر بأنّ هذا المعنى الخاصّ مرتبط في الرّواية العربيّة بحكاية الإنسان العربي لا بصفتها الإيديولوجيّة أو الشعاراتيّة، بل بصفتها حكايةً لحياته ومعاناته، أو لواقعه ولبؤسه وأحلامه.. وبكلمة أخرى، فإنّه معنى مرتبط بخصوصيّات هذه الحياة في الزّمن والمكان، أو في التاريخيّ والمجتمعيّ.

وإنْ نحنُ نظرنا إلى الخطاب الرّوائيّ العربيّ فإنّنا نجده في حداثته خطاباً يروي حكاية خاصّة، وهو في روايته لهذه الحكاية يحقّق تميُّزه واستقلالَه بآليّات تَبَنْيُنِهِ التقنيّ - الفنّيّ. تبدع هذه الآليات زمنَ عالم الرّواية، ولغات الشّخصيّات المتمايزة، وخصوصيّات أمكنة تواجدهم، وعلائق عيشهم، ورموزَ معاناتهم الكبرى المتمثّلة في الـ «أنا» السلطويّ الّذي يقمعهم ويهمّش وجودهم ويتواطأ مع «هو» الخارج.. وهم يكابدون من أجل عيشٍ عادل، أو من أجل تحقيق أحلام لا تعدو أن تكون أحلاماً يشاركهم فيها كلُّ إنسان مدركٍ لمعنى إنسانيّته.

> الحكاية التي ترويها الرّوايةُ العربيّةُ حكايةُ لحياة الإنسان العربي ومعاناته. وهي تروي حقائق قد تسكتُ عنها الخطابات الأخرى ولاسيّما السياسيّة.

لن أتعرّض لذكر الأمثلة، فهي ليست بقليلة، ولعلّنا نتّفق على تميّز عدد منها. غير أنّني أشير إلى أنّ مثل هذا الخطاب الرّوائيّ العربيّ المتميّز هو خطاب يُنتج - على مستواه الفنّي - معرفةً بحقائق تسكت عنها الخطاباتُ الأخرى (ولاسيّما السياسيّة). وتخصُّ هذه

الحقائق إنساناً عربياً، أو إنساناً من هذا العالم الّذي كانوا يسمُّونه عالماً ثالثاً؛ إنّها تخصُّ إنساناً يقاوم التّسلّط والتبعيّة، ويعبّر عن تمزّقه وتكسُّرِ زمنِه وانطفاء أحلامه وتعاقُبِ الهزائمِ عليه.

فلنقلْ إنّ الخطاب الرّوائيّ العربيّ الّذي أفاد من تقنيّات السّرد الرّوائيّ العامّة أو الكونيّة هو خطاب أخذ يتميّزُ بنسيج عالمه الخاصّ، أو بأساليب سرديّةٍ تنسج حكاية عالمه، لتتخصصَّ الشخصيّةُ في هذا العالم المتخيّل بهويّتها الحياتيّة في الواقع والتّاريخ، وبمنطوقها لا الإشاري، بل الدلاليّ، وبمعاناتها الفرديّة والمجتمعيّة، وبأحلامها الذّاتية والإنسانيّة. . . . وبهذا كلّه أخذت الحكاية تستوي في فضاء عالمٍ روائيٍّ متخيَّلٍ له منظورُه ومعناه، أي عالم له حكايتُه الخاصّةُ وروائيّتُه العامّةُ.

أمام نصٍّ روائيٍّ عربيٍّ يتميّز برواية حكايةٍ خاصّة، هل يقف نقدنا عند حدود تحليلِ هيكلِ البنية؟ وهل يكتفي بتأويلٍ يقفُ قبلَ المعنى، أو يكتفي بتحليلٍ يقتلُ المعنى؟ وهل يقتصر على تطبيق مجموعةٍ من المفاهيم والأدوات، وعلى رصد الوظائف؟

إنّنا لا ننكر أهميّةَ هذه الخطوات المنهجيّة في مقاربة النّص مقاربةً نقديّة. ولكنّ النّقد الّذي يعتمدُ التأويل لينتج معرفةً بموضوعه مدعوٌّ إلى النّظر في هذا الموضوع ـ الّذي هو هنا العملُ الرّوائيّ ـ باعتبار خصوصيّته، وباعتباره (بحكم هذه الخصوصيّة) عاملاً هامّاً ومحدِّداً من عوامل إنتاجيّة هذه المعرفة. فالمعرفة تُنتَجُ بعلاقةٍ مع موضوعها لأنّها إنتاجُ المختلف فيه. وبدون أخذ هذه العلاقة بعين الاعتبار فإنّ ممارستنا النّقديّة قد تؤدِّي إلى تغريب النّصّ الرّوائيّ في القراءة، وبالتّالي إلى تغريب حكايته عنه. ومثلُ هذا التّغريب هو في الوجه الآخر له غربةُ العمل النّقديّ في الثّقافة والحياة.

صحيح أنّ العمل النّقديّ العربيّ كان في بداية انفتاحه على حداثة الأعمال النّقديّة الغربيّة ـ معارفَ ومناهج ـ يعيش حداثةً مضاعَفَةً هي حداثتُهُ وحداثة النّصّ الرّوائيّ نفسه. لكن، لئن كانت الرّواية العربيّة قد مالت، كما أشرنا، إلى تميُّزها بأنماطها السّرديّة، فإنّ النّقد صار مدعوّاً لأن يتميّز بدوره. فلم يعد جائزاً أن تبقى تجربتُنا النّقديّة، بعد تميُّز موضوعها، متوكّئة على المناهج النّقديّة الغربيّة محاكاةً وتطبيقاً. ولئن كُنّا لا ننكر الطابعَ الكوني للمفاهيمِ والأدوات، ولسنا ضدّ الإفادة منها، فإنّ علينا ـ في الوقت عينه ـ أن ندرك بأنّ هذه المفاهيم والأدوات تجد مبرِّرها الفكري ـ الإيديولوجي (عادةً) في النّصوص الأدبيّة نفسها، أو في الثّقافيّ الّذي يشمل الأدبَ والنّقد.

إنّ تقنيّة تكسير الزمن مثلاً هي تقنيّةٌ كونيّة، لكنّها تصوغ (أو صاغت) في الرّواية الأوروبيّة الحديثة معنى مختلفاً عن المعنى الّذي صاغته (أو تصوغه) في رواية أميركا اللاّتينيّة. ففي الرّواية الأولى تصوغ معنى الاغتراب وحقيقَتَه، أي معنى الإنسان المهمّش في مجتمع صناعيّ تتحكّم به الآلةُ ويسيطر على حياته الإعلامُ. وأمّا في الرّواية الثانيّة فهي تصوغ معنى تأبُّد دكتاتوريّة الفرد الحاكم وزمنه في مجتمع يفتقر إلى تقدّم وسائل العيش والحياة فيه.

وفي الآونة الأخيرة تحاول بعضُ الرّوايات العربيّة الإفادة من هذه التقنيّة، ولكنْ بهدف صياغة المعنى الخاصّ بالحكاية العربيّة، حكايةِ الإنسانِ في تمزُّقه وانقسامه على ذاته وتحوُّلِ مقاومته إلى خنجر يطعن قلبَ حامِلِه.

فهل يقارب عملُنا النّقدي نصّنا الرّوائيَّ ليحلّل فقط آليّات التكسُّر بالمشابهة والمحاكاة، أم تراه يكشف ـ بتحليله خصوصيّةَ التوظيف التقنيّ في تحوّله إلى صياغة فنيّة تولِّد معنى الحكاية الخاصّ ـ الحكايةَ الّتي ترويها الرّوايةُ وتكتسبُ بروائيّتها طابعَ الحقيقي؟

يمكننا طرح السّؤال نفسه بالنّسبة لمفهوم العدميّة الّذي أعقب في أوروبا الاعتراف بالتنوُّع والمساواة بين البشر واعتبارَ الحقيقة نسبيّة. ولكن، لئن كان هذا المفهوم (مفهوم العدميّة) قد وجد مبرِّرَه في سياقٍ تاريخيّ خاصّ، فإنّ أخذ العمل النّقديّ الأوروبيّ به كان بالإضافة إلى ذلك، يجد مبرّراً إيديولوجيّاً له في بعض النّصوص الأوروبيّة الرّوائيّة نفسها. وبذلك يبدو العملُ النّقديُّ الأوروبيُّ على علاقة بمرجعيّ خاصّ، أو بثقافيّ له خصوصيّتُهُ التّاريخيّة وله مرتكزاتُهُ الإيديولوجيّة، ويبدو أنّه بالتّالي على علاقة وثيقة بموضوعه (النّص) وبالإيديولوجي الّذي يحكم هذا الموضوع.

فهل ندفن معنى حكايتنا الخاصّ، أو نقول بنسبيّة حقيقتها قبل أن نصل إلى الاعتراف بوجودها؟

أو هل نحاكي ونشابه، فنغفل عن حقائق تنسجها نصوصُنا الرّوائيّة في حكاياتها عن أناس مازالوا يسعَوْنَ من أجل حقّهم الحقيقيّ في التحرّر والوجود في عالم ينفيهم منه؟

ليس فيما أقول دعوةٌ إلى الانصراف عن الاهتمام ببنية الشّكل، بل فيه ـ من النّاحية الأولى ـ إشارةٌ إلى ضرورة الاهتمام بأثر المرجع الحيّ في بنية الشّكل هذه؛ وفيه ـ من النّاحية الثّانية ـ إشارةٌ إلى أنّ الاهتمام ببنية الشّكل لا يعني شكلانيّةً في العمل النّقدي. فالحالُ أنّ الشّكل دالّ، وتميّزه كبنية مستقلّة هو، في جانب هامّ منه، أثرٌ من علاقة بمرجع خاصّ.

أضفْ أنّ اهتمام العمل النّقدي بأثر هذا المرجع في تمييز بنية الشّكل لا يعني، كما قد يظنّ البعض، إهمالاً لأدبيّة الأدب، أو لروائيّة الرّواية، أو تحويلَ العمل الأدبيّ إلى مجرّد مضمون إيديولوجي. ذلك أنّ الاهتمام بأثر المرجع في تميز بنية الشّكل مرهون بنظرتنا إلى طبيعة حضور المرجع في النّصّ وكيفيّته، أي مرهون بنظرتنا إلى حضور المرجع لا كمجرّد مضمون في وعاء، بل

كنسيج جسدي. وبهذا المعنى، يصبح الاهتمامُ بأثر المرجع في تمييز بنية الشّكل مرهوناً، كذلك، بقدراتنا المعرفيّة على قراءة النّصّ، أو على بلورة قراءة منهجيّة(*) تُعنى بمفهوم الشّكل الدّال(٥)، وبما تولّده آليّاته الصّياغيّة، أو علائقُهُ، حسب مفهوم عبد القاهر الجرجاني، من

اهتمام النّقد بأثر المرجع في تمييز بنية الشّكل لا يحوّل العمل الأدبي إلى مجرّد مضمون إيديولوجي.

دلالات تنتظم وتتّسق في معنى العمل، أي في ضرورته البنائيّة، وتولّد، من ثمّ، وهمَ حقيقته.

لا تُنْتَجُ المعارفُ إلّا بعلاقة أساسيّة مع موضوعاتها. ولئن كانت الرّواية العربيّة تتشكّل بعلاقة مع مرجع حيّ (أو مع واقع مرجعيّ خاصّ) تحكي حكايته. فإنّ النّظر في أثر هذا المرجع، أو في وظيفته الدّاخليّة في تمييز بنية الشّكل، هو سؤال معنيّةٌ تجربتنا النّقديّة به. فبهذا السّؤال الّذي قد تضمره الممارسةُ النّقديّة، أو قد يشكّل خلفيّةً لقراءة النّص ولإنتاج معرفة به، يمكن لعملنا النّقديّ أن يتمايز منهجيّاً ويوصِّلَ المفاهيم الّتي يتوسّلُها أو يأخذُها من تجارب ومباحثَ أخرى ينفتح عليها.

من حقّنا أن نفيد من المناهج والنّظريّات العالميّة في مجال الدّراسة النّقديّة. ولكنّه ليس من المفيد لنا، في حقل الإنتاج المعرفيّ، أن يبقى استخدامنا لها استخداماً في حدود المحاكاة والتّطبيق.

إنّ نَقْلَ التفكيكيّة مثلاً، أو محاكاةَ منهجها، أدّى ببعض النّقاد عندنا إلى قتل المعنى في النّص. ذلك أنّ محاولتهم لم تكن من منطلق التفكّر بأنّ هذه النّظريّة تأسّست على نقد المركزيّة، أي على نقد ثقافة المركز الّتي غيّبتْ في خطابها ثقافةَ الهامش. وإذا كانت هذه النّظريّة بنقدها للمركزيّة قد حرصَتْ على عدم قلب المواقع واستبدالها بين طرفي المعادلة (معادلة المركز والهامش، أو الكتابة والكلام، أوغير ذلك) متأبّية بذلك على مفهوم الثنائيّة، فإنّ من غير الجائز لنا ـ نحن الّذين نسعى إلى الإفادة من هذه النّظريّة من موقع الهامش ـ أن ننفي ذواتنا في الكلام على الآخر أو في تعديل العلاقة معه. وبكلمة أخرى، فإنّه ليس من الجائز أن نضاعف هامشيّتنا في الكلام على آخر كلّي.

لقد تأبّتِ التفكيكيّة على الثنائيّة من موقع المركز باتّجاه الهامش. لذا فإنّ إفادتنا من المنهج التفكيكيّ تطرح علينا الأسئلة التّالية:

كيف يمكننا فكريّاً، لا شكليّاً أو تطبيقيّاً فحسب، أن نتأبّى على الثنائيّة من موقع الهامش باتّجاه المركز؟ وكيف يمكننا أن نستفيد فعليّاً من التفكيكيّة دون أن نرميَ بأنفسنا خلفَ معنى هامشيّتنا، أو دون أن نثبِّت فاعلاً في موقعه، أو دون أن نضع قناعاً على وجه قامع يقمعُنا، وستاراً يحجُب سلطةً تستبدُّ بنا وتحوِّلُنا إلى سلعة في السّوق العالميّة الجديدة؟

بكلام آخر كيف يمكننا أن نستعينَ بالتفكيكيّة لنتأبّى على الثنائيّة من معنى آخر لها: هو معنى الهامش ـ المركز لا المركز الهامش، وبالتّالي لنمارسَ منهجاً تفكيكيّاً من موقعنا في الكلام حذرَ السقوط في لاثنائيّة وهميّة يبقى معها المركزيُّ مركزيّاً والهامشُ هامشيّاً؟ جميلٌ أن نلعبَ بالكلمات، لكنّه من الخطر أن نلعب بالمعاني الّتي تسأل من هو الآخر الّذي نريد أن تتعدّل به المعادلةُ، وهل تتعدَّلُ هذه المعادلةُ بقبول الهامش للمركز كقبول المركز للهامش؟

في ضوء هذه الأسئلة الرّامية إلى التفكُّر بهمومنا في مجال المقاربات النّقديّة لنصوصنا الرّوائيّة، وباعتبار هذه الهموم غير منفصلة عن الهمّ الثّقافيّ ـ الاجتماعيّ الخاصّ، أجدني أتطلّع إلى مقاربة (يتعاضد على بلورتها اليوم قلّة من النّقاد العرب) هي في نظري مقاربات لمعنى النّصّ في بنيته المميزة. ومعنى النّصّ، بالنّسبة لنسيج النّصّ ـ أو لجسده اللّغويّ، يعادل منطقه البنائي، وضرورة العلائق الوظيفيّة بين مكوّناته.

إنّ اللّغة الرّوائيّة هي لغة تنسج معناها بنسج العلائق بين مكوّنات عالمها. وهي بهذا النّسج تتميّز كجنس أدبيّ، كما تتمايز بخصوصيّ لها فتبدع حقيقيّها، حقيقيَّ هذا الخاصّ، **معناها**.

وهكذا يمكن القول:

لئن كان معنى الرّواية الخاصّ يرتبط بالحكاية الّتي تحكيها الرّواية، فإنّ الحكاية لا تكتسب طابعَ الحقيقيّ إلّا بروائيّتها، أي بالفنيّ فيها. لذا يبدو لي الحقيقيُّ بنسيجه الرّوائيّ أثراً لمرجع تُحيل عليه الرّوايةُ وترتقي به، في الوقت نفسه، إلى ما هو أبعد من هذا المرجع.

وعليه أرى أنّ الكلام على الاتّجاهات الجديدة في تناولنا النّقديّ للقصّة والرّواية العربيّتيْن هو كلام على هذا المرجع في معادله الفني في السّرد القصصيّ ـ الرّوائيّ العربيّ الحديث نفسه.

بيروت ١٩٩٣/٦/٢٥

(*) لا أعني بالقراءة المنهجيّة منهجاً؛ لأنّ المنهجيّة تترك مجالاً لاختلاف القراءة، في حين يحدُّ المنهج مثل هذا الاختلاف.

(٥) يقول هنري ميتران: «الشكل (فيما هو أكثر من حدود الجملة، أو أقلّ منها) وسيطٌ طبيعي بين المادّة الاجتماعيّة الخارج نصيّةوالمعنى الّذي يتّخذه المنطوق الرّوائيّ. ليس هناك إذن من تعارض، بل تكامل، بين نقد مادّي مهتمّ بشكل أساسيّ بتحديدات تاريخيّة للعمل الروائيّ، ونقد «شكليّ». إنّ النّقد الاجتماعيّ ليس غير النّقد الدّلالي».

د. اسماعيل أدهم من روّاد النّقد الأدبي الحديث في تراثنا المعاصر ٣(*)

د. سامي سويدان

ج - في الإنتاج النثري لتوفيق الحكيم

تأتي دراسة د. أدهم لأدب توفيق الحكيم في أبواب أربعة يشكّل الأوّل منها مقدّمة تاريخيّة تستعرض الحركة الأدبيّة العربيّة كما انتهت إليه في ثلاثينيات هذا القرن؛ ويتتبّع الثاني سيرة حياة توفيق الحكيم وتكوّن شخصيّته وعلاقتها بأدبه؛ وفي الثالث والرابع توقّف عند أعمال الحكيم الأدبيّة يتناولها بالدراسة العامّة في أوّلها وبالدراسة التفصيليّة في الأخير. ومن الملاحظ أنّ المقدّمة التاريخيّة التي تتابع نشأة الأعمال القصصيّة والمسرحيّة وتطوّرها في المنطقة العربيّة والمهجر مستقلّة بذاتها إلى حدٍّ كبير عمّا يليها، ومن الصعب أن نجد لها أثراً أو علاقة ببقيّة البحث اللاّحقة التي لا تستعملها ولا تحيل عليها، بل إنّها تنفصل عنها بشكل لافت للنظر. ولّما كان طابع التحليل النفساني هو الغالب على الدراسة الأدبيّة في البابين الأخيرين، فإنّ الباب الثاني يلتحم بهما بشكل وثيق ويكوّن المقدّمة المناسبة لهما. ولذلك قد لا يصحّ تقديم الأستاذ سامي كيّالي لهذا العمل النقدي على أنّه «من الناحية التاريخيّة التحليليّة» (II: ٧٨).

نتجاوز الباب الأوّل على ما فيه من معلومات تاريخيّة مهمّة وتحديد لاتّجاهات أو مدارس أدبيّة في مصر وسورية ولبنان والمهجر، وآراء مثيرة للجدل بصدد بعض الأعمال الأدبيّة وموقعها في المسار التاريخيّ العامّ، ولاسيّما ما يتعلّق منها بأدب المهجر الذي يعطيه د. أدهم قيمة استثنائية، ونوجّه عنايتنا إلى الإجراءات العمليّة للممارسة النقديّة الخاصّة بدراسته للإنتاج الأدبي لتوفيق الحكيم. ولعلّ من المناسب أوّلاً أن نشير إلى كون هذه الدراسة بمنهجها الموضوعي بعامّة، وذي الغلبة النفسانية بخاصة، تعدّ من الأعمال الرياديّة في البحث أو النقد الأدبي، ولا نظنّ أن هناك من سبقه إليها. وهي رغم التحفّظات الكثيرة التي تستثيرها تبقى ذات قيمة تاريخيّة وتتمتّع في كثير من جوانبها بقدْر كبير من الصحّة والملاءمة حتّى اليوم.

تقوم مساهمة د. أدهم الأساسيّة في النقد على ذلك التحليل العميق للوضع العائلي للأديب، والخروج منه بسمات نفسانيّة محدّدة

(*) هذا هو الجزء الثالث والأخير من دراسة د. سويدان عن اسماعيل أدهم. وكان قد عرّف في العددين الماضيين من الآداب بالعالِم والمفكّر المتعدّد المواهب الذي انتحر قبل بلوغه الثلاثين. وتعرّض الباحث لإلحاد د. أدهم وأفكاره الشاجبة للقوميّة العربيّة، وآرائه المتقدّمة في الشّعر والشّعريّة ونظرته العنصريّة إلى الأدب العربي. وفيما يلي تقييم د. سويدان لآراء أدهم في نتاج توفيق الحكيم وخليل مطران.

لشخصيّته وموضحة لبناء أعماله وأنماط تعبيره الفنّي فيها. ويتمّ له ذلك بنفاذ ثاقب في الرؤية ومنطق جدليّ مَرِن في التحليل والاستنتاج، وذهنيّة متنوّرة حادّة في القبض على العلاقات والموازنة بين الأوضاع. هكذا يلحظ التوتّر الذي نشأ توفيق الحكيم في ظلّه بسبب الأصول المتباينة لوالديه. «فأبوه الفلّاح الثري المنتمي إلى سلك القضاة يجد في زواجه من إحدى التركيّات وسيلة للرقيّ الاجتماعي». بيد أنّ الزوجة التركيّة ذات الشخصيّة القويّة والميول المدينيّة والشعور بالتفوّق تنفر من الأجواء الريفيّة وتنجح إلى حدٍّ كبير بإبعاد زوجها عن هذه الأجواء واجتذابه إلى الأجواء المدينيّة، الأمر الذي أدّى إلى صراع داخلي في نفس الأب بين طبيعته الفلّاحيّة الأولى ونمط العيش التركي الجديد، صراعٍ تبدّى في العلاقة بين الزوجين فتأثّرت به طفولة الحكيم. وإذا كان للأصول المختلفة للوالدين أن تمدّ الطفل بحيويّة متقدّمة فإنّ الوسط الخانق الذي عاش فيه قد دفعه إلى الانطواء والنفور من الأهل. فقد كان نظام التربية التركي الذي حاولت أمّه فرضه عليه صارماً ومتزمّتاً يضيّق عليه ويمنعه من اللّعب مع أقرانه من الفلّاحين، فلا تجد حيويّته من منفذ لنشاطها غير الداخل، فنمت لديه في عزلته قوى التخيُّل والتوهُّم وبقيت ألعابه ذهنيّة وفكريّة الطابع. وقد جعل محيطُه الطبيعيّ الذي يتميّز بالتشابه والاطراد ذهنه وخياله يتّجهان نحو الحسّيّة الواقعيّة، ولذلك اتّخذ ذهنه طابع الغضون وخياله سمةَ الحسّيّة الواقعيّة. وقد رأى د. أدهم في هذا الانطواء الدّاخلي نجاة للذّات من القالب الذي أُريد لها الانصباب فيه، وولّد لدى صاحبها خلّة التكتّم في شخصيّته، وجعل تفتّح غرائزه الجنسيّة يتوقّف عند حدود الذّات. ويتكرّس هذا الوضع لديه في المدرسة حيث عُرف بابتعاده عن الألعاب المادّيّة والحسّيّة، وانكفائه إلى ما هو ذهني وفكري. وقد عبّرت اهتماماته بالشّعر الوجداني عن تسامي عواطفه وأحاسيسه في مرحلة المراهقة. ويجد د. أدهم في تجربة الحبّ المريرة التي عاشها الحكيم آنذاك تأكيداً لنزوعه التخييلي الذي «جعله يأخذ العالم أخذاً تجريديّاً ويرجع بالظاهر المحسوس إلى الخفيّ الذي وراء المحسوس»(I: ١٢٩) وهو ما يفسّر إيمانه العميق بالغيب واعتقاده بالخرافات والأساطير، فجاءت عقليّته «عقليّة فطريّة غيبيّة تنزع للغيب والإيمان بالطلاسم» (I: ١٢٩). ويستنتج د. أدهم أنّ مراهقة الحكيم انتهت إلى تكوين سِمَتَيْن في شخصيّته هما: انصراف نحو الفنّ تسامياً بالعواطف الجيّاشة، واكتمال ذهنيّة غيبيّة بسبب العزلة والتّجريد. ويعلّل تحوّله الفنّي في الجامعة نحو المسرح بتأثير الموجة المسرحيّة الطاغية في مصر آنذاك. ويجد في تجربته مع عاملة في شبّاك تذاكر أحد المسارح في باريس ارتطاماً للخيال بالواقع عبّر عنه في أولى مسرحيّاته هناك «أمام شبّاك التذاكر». ويذكر تأمّله في حياة الشّرق والغرب وانحيازه للتّجريد المتمثّل بالدّين في الشرق والفن في الغرب. فاندمج على هذا النحو شغفه الفنّي بإيمانه الديني بدون نزاع. كما يتابعه بعد عودته إلى مصر والتحاقه بسلك القضاء وعمله وكيلاً لنائب عام في الأرياف لفترة كانت حياته فيها صراعاً بين متطلّبات الواقع وطبيعته الخياليّة، لذلك وجد نفسه أكثر طلاقة في انتقاله إلى رئاسة قلم التحقيقات، الأمر الذي يجعل د. أدهم يفسّر حياته بأنّها «هروب مِنَ العالم الواقعيّ، ولواذ بالعالم التجريديّ، عالم الأحلام والخيال» (I: ١٤٢) ويراها قائمة على جملة من النزاعات: بين الإيمان بالغيب والصلة بالواقع؛ والاعتقاد بالروح الشرقيّة الصافية وسيلة للخلاص وبتسميم الروح الأوروبيّة لها؛ انجذابه إلى عوالم المعرفة المجرّدة من ناحية وجذب الجمالات الأرضيّة له من ناحية ثانية... فهي جميعاً «مظهر من عدم التوازن في نفسيّته» يعطيه صفة «الفنّان الحائر» ويصبغ أعماله بطابع شخصي خاصّ (I: ١٤٦).

وعلى هذا الأساس النفسي - حيث يغلب التجريد والتخييل والغيب... في نزاع مع الحسّيّة والمادّيّة والواقع... - يفسّر د. أدهم إنتاج الحكيم الأدبي فيرى الرمزيّة التي تَسِمُه متأتّية من ذاتيّة صاحبه المتعلّقة بعالم ما وراء الحسّ (I: ١٥٢). ذلك أنّ هذا التعلُّق جعل الحكيم يقصُر «عن إدراك المعاني النفسيّة في عالمها الواقعي وأخذ يتناولها تناولاً مجرَّداً. ومن هنا جاءت اليقظات الرمزيّة في فنّه»... (I: ١٥٤). كما يجد د. أدهم في شروديّة مخيّلة الحكيم - حيث تتداعى المعاني بقوّة ويصعب إدراك الأشياء إدراكاً منطقيّاً سليماً، فيراها العقل «تتأرجح على خضمٍّ من الرّموز» (I: ١٦٩) - تفسيراً للمنحى الرمزي في أدبه. ويرى أنّ ما قوّى من هذا الاتّجاه الرمزي لديه، إلى عجزه عن معرفة حقيقة النفس الإنسانيّة، تأثّره بآراء علماء النّفس المشكّكين بمواصفات العلم، وتأثّره بالمسرح الرمزي في فرنسا. وقد جاءت رمزيّته هو واضحة بسبب «طبيعته الحسّيّة التي ذهبت في عالم التخيّل وتحوّلت أساساً في حياة التجرّد التي عاشها» (I: ١٥٤). وأسلوب العرض عنده كذلك «مزيج من الرّمزيّة والواقعيّة والطريقة التخيُّليّة» (I: ١٦٠) وهو الذي يعطي مسرحيّاته طابعها الخاصّ، ويغلب لديه أحياناً صوت على آخر، كما هو الحال في بعض رواياته مثل عودة الروح وعصفور من الشرق حيث يخفت صوت الرّمز ويقوى العرض الواقعي.

كان لأخذ الحكيم بالرّمزيّة في التّعبير، حسب د. أدهم، أن يجعل استهلالات أعماله وبداياتها هادئة، وأن يعتمد فيها على التصوير الموحي دون اللّجوء إلى الوصف الكثير. وقد لجأ الحكيم إلى الصور الرمزيّة لينقل أعماق الأشياء بتناسب وإحكام. وكان رافضاً لفكرة النموذج الإنساني الثابت معتبراً إيّاها وهماً، لذلك فإنّ «عدم

توازن الإحساسات والمشاعر أساس في حياة شخوصه... ومن هنا جاء انقسام شخصيَّات مسرحيَّاته»... (I: ١٦٥). ومن لاتوازن الشخصيَّات تخلق الحوادث وتتسلسل. والتردّد الذي يسم هذه الشخصيّات مردّه حسب د. أدهم إلى طبيعة الحكيم المرنة والمتردّدة. فهذه الشخصيّات «هي صور نفسه مخلوعة على أشكال من الرّمز يحرّكها في قصصه ومسرحيَّاته» (I: ١٦٦).

على هذا النحو يستقيم أو يتوازى استعراض الوضع النفسي للأديب مع استعراض خصائص إنتاجه. إلاَّ أنَّ د. أدهم، رغم الملاحظات المتفرّقة التي جاء بها خلال هذا الاستعراض الأخير بصدد مؤلّفات الحكيم، يفرد لهذه الأخيرة باباً خاصّاً يتناولها فيه تباعاً الواحد تلو الآخر، ليقدّم أحكاماً مستقلّة بشأن كلّ منها. ولو اكتفينا منها بما يتّفق ومنحى العرض ومجاله فإنّنا نشير إلى ما يذكره من نجاح توفيق الحكيم في عزلته من سبر أغوار نفسيّته، ومن اعتباره **عودة الروح** و **عصفور من الشّرق** «تاريخ حياة توفيق الحكيم» (I: ١٨٦)، والأولى منهما «تاريخ الطفولة والصبا في قالب قصصي» مسرحه عائلة الحكيم نفسها... (I: ١٦١) يتّخذ منحىً رمزيّاً يستند فيه إلى أسطوريّة إيزيس وأوزيريس، على أنّ الأشلاء ترمز إلى مصر المقطّعة الأوصال «وعودة الروح» إلى الشرارة التي توقدها الثّورة فتوحّد البلاد. ويلاحظ د. أدهم عدم التوازن بين ظاهر القصّة الخاصّ بالشخصيّات وتصرُّفاتها وعلاقاتها وبين باطن القصّة حيث يكمن البُعد الرّمزي، ويعلّل ذلك بتقيّد الحكيم بالظاهر لعدم استنزاله الواقع من الرّمز وبأنَّ الأصل كان لديه المرموز له لا الرّمز (I: ١٦١ - ١٦٢). ويحكم في النهاية على «شخصيّة توفيق الحكيم وقد أجليت في شخص محسن في قصصه بأنّها شخصيّة متردّدة مريضة النّفس» (I: ١٨٦). وهذا التردُّد المرضي هو الذي يجعل د. أدهم يقارن بينه وبين أندريه جيد.

من جهة ثانية يجد أنّ مسرحية **أهل الكهف** (صدرت عام ١٩٣٣) تبيّن «أثر عدم التّوازن في حياة» شخصيَّاتها «ومردّ ذلك تغيّر الزمان واختلاف العادات والمحيط» (I: ١٠٠) وهذا ما جعل هذه الشخصيّات تضطرب وتفرّ إلى الموت. ويبدو الحكيم، حسب د. أدهم، «وقد راعته بواطن عالم ماوراء المحسوس والمضمر وراء الحسّ مضطرباً» (I: ١٠٠). وهكذا يربط د. أدهم بين الوضع النفسي للحكيم وهواجسه من ناحية والمعطيات القصصيّة للشخصيّات ومصائرها من ناحية ثانية. ولكنّه يربط أيضاً بين المعاني وأسلوب التعبير عنها ملاحظاً ملاءمة العبارة والألفاظ للمعاني المجرّدة، الأمر الذي أفقد المسرحيّة بعضاً من قوّتها الأدائيّة.

في المقابل يعتبر مسرحيّة **شهرزاد** (صدرت عام ١٩٣٤) «قطعة من الفنّ الخالص وآية ما أخرجه الأستاذ الحكيم» (I: ١٥٧) «تمثّل القمّة التي بلغها فنّ الأستاذ الحكم [الحكيم] في الكتابة المسرحيّة» (I: ١٨٨) لما يتمثّل فيها من تطابق وتوازن بين معاني الذهن وألفاظ اللّغة. ويشير إلى منحاها الرّمزي القريب مفسّراً ذلك بميل رمزيّة الحكيم نحو الحسّيّة. ويرى أنّ شخصيّته «ظاهرة» بكلّ صفاتها ومشاعرها في هذه المسرحيّة: فشخص الملك يمثّل توفيق الحكيم وقد احتجب في قمم المعرفة، وشخص الوزير يمثّله في طور من أطواره حين كان قلباً يتفتّح للجمال، وشخص العبد يمثّل الناحية البهيميّة منه، و«شهرزاد هنا هي الحياة»... (I: ١٦٠). وسمة التردّد المرضي تبرز هنا في مواقف شهريار نتيجة لتعدّد النوازع النفسيّة فيه؛ وصورة شهريار هذه «التي يجليها فنّ الحكيم تصوّر حقيقة شخصيّته أحسن تصوير، أو ما يمكن أن يُقال في شخص «شهريار» بالنّسبة للأستاذ توفيق الحكيم يمكن قوله بالنّسبة لشخص «مختار» في مسرحيّة **الخروج من الجنّة**» (I: ١٦٦).

إنّ خطأه الكبير في نقد أعمال توفيق الحكيم هو الخلط بين صورة الأديب الواقعيّة وصور شخصيَّاته الخياليّة.

على هذا النحو تستوي مقاربة د. أدهم النقديّة لأعمال الحكيم بما يتّفق مع نظرته العامّة إلى الإنتاج الأدبي ومع الطرح النظري لمنهجه النقدي. ومن الملاحظ أوّلاً شبه غياب للإشارات العرقيّة التي تميّزت لديه بالاختلال الفاضح. ومع ذلك يبدو بعض التحاليل مضطرباً أو ضعيفاً. ولعلّ الخطأ الكبير الذي وقع فيه د. أدهم، وهو ما لم يغب عن توفيق الحكيم نفسه (I: ٢٣٨) ولم يفت د. ابراهيم ناجي الإشارة إليه (I: ٢١١)، هو ذلك الخلط إلى حدّ التماهي والتوحيد بين صورة الأديب الواقعيّة وصور شخصيّاته الخياليّة باعتبار محسناً في **عودة الروح** توفيق الحكيم نفسه، وتناوله هذه الرّواية كأنَّها سيرة شخصيّة أو شهادة وثائقيّة لصاحبها، إلى حدّ الإصغاء إلى الشخصيّة الرِّوائيّة ودحض مقولات المؤلّف نفسه بناء لذلك، كما يحصل في مناسبة تحديد سنة ولادة الحكيم (راجع I: ١١٩، م (٢)). وهذا الخطأ المنهجي الخطير يكاد يطيح بكامل قيمة الدراسة من حيث إضاءتها النفسانيّة لإنتاج توفيق الحكيم الأدبي. وفي الحقيقة تبقى قيمة هذه الدراسة، إلى جانب ريادتها، متمثّلة في نموذجيّتها المنهجيّة مع التحفّظ بصدد منطلقاتها الفرضيّة.

كما يعوز د. أدهم الكثيرُ من التّعليل لمسلّمته القائلة بأنَّ المحيط الطبيعي في مصر «من البحر الأبيض المتوسِّط إلى الشّلال الأوّل على

نمط واحد من التشابه والاطراد» وبأنّه يؤدّي إلى «ذهن مرن وخيال مرن يتّجه سمت الحسّيّة الواقعيّة» (I: ١٢٠)، والكثير من المنطق لإقناع القارئ بكيفيّة انطباع شخصيّة الحكيم ـ وهو الذي يبدو، في تعرّضه لتسلّط النظام التربوي التركي الصّارم عليه أو في الانكفاء والعزلة الداخليّة التي يواجهه بها، أبعد ما يكون اتصالاً بالمحيط الطبيعي المذكور ـ بهذه السمة الحسّيّة الواقعيّة من ناحية، وبكيفيّة انتهاء هذه السمة بالطّفل إلى الانشغال بداخله والانكماش على ذاته كردّة فعل على محاولة أمّه قولبته حسب معاييرها الخاصّة (I: ١٢٠) من ناحية ثانية.

وقد لا تستقيم الإشادة الملاحظة أعلاه ببعض مسرحيّات الحكيم، ولاسيّما **شهرزاد**، وما يثيره د. أدهم بصدد مآسيه أو تراجيديّاته، ومنها **شهرزاد**، من هدوء عنصر الانفعال Pathos فيها معلّلاً ذلك باحتمال كونه «نتيجة لما يلاحظ على هذه المسرحيّات من الضّعف التراجيدي، لأنّ التراجيديا قائمة على عنصر الانفعال» (I: ١٧٧). كما قد لا يكفي في التقديم الفنّي للّغة المسرحيّة القول بتلاؤم الألفاظ مع المعاني دون السّعي إلى جلاء مقوّمات جماليّة أسلوبيّة خاصّة بالأعمال المسرحيّة.

ولعلّ مساهمة د. أدهم في نقد الشّعر تكون أرقى من تلك الخاصّة بالمسرح، كما سيتاح لنا التحقّق من ذلك باستعراض عمله النقدي الخاصّ بخليل مطران.

د ـ في الإنتاج الشّعري لخليل مطران

يعتبر د. أدهم خليل مطران من شعراء الحركة الإبداعيّة الحديثة في مصر الذين تأثّروا بالآداب الأوروبيّة. فهو يجعل جميع المذاهب والمدارس الأدبيّة في مصر في مدرستين: «القديمة وهي تستمدّ آثارها من العصر العبّاسي، ويمثّلها أحمد شوقي وحافظ ابراهيم»... و«الحديثة وهي ترجع إلى الأدب الأوروبي تستمدّ منه أخيلتها ومعانيها وصورها المتعدّدة ويمثّلها خليل مطران وعبد الرحمن شكري»... (II: ١٤٢). ولما كان د. أدهم يميّز بين نماذج ثلاثة في علاقته الشّاعريّة بالحياة، عربي ظاهري ومصري باطني ويوناني جامع لهما كما مرّ معنا أعلاه، فإنّه يجعل خليل مطران في هذا النموذج الأخير (II: ١٧٤). ومع ذلك يوضح أنّ حركة مطران الإبداعيّة اتّصلت بالمعنى أو الأغراض العامّة دون المبنى الذي ترك آثاره الاتباعيّة (II: ٢٠٣). وهو يعيّن ميزتها بقيامها **«على أساس إدخال الشعر/القصصي والتصويري للأدب العربي. فهذين الضربين [هذان الضربان] يخلو منهما في الأصل الشّعر العربي القديم، كما يخلو منهما [منهما] الشّعر الاتباعي الحديث»** (II: ٢٠٣ ـ ٢٠٤) واعتمادهما يعني محاكاة الأشياء الخارجيّة محاكاة موضوعيّة. ولذلك ينبّه إلى أنّ شعر مطران غير شخصي Subjective، فالشّعر إن كان «عند مطران ذوّب النّفس إلّا أنّه موضوعي Objective لأنّه يلبس صورة من عالم الموضوع»... (II: ٢٤٣). ويرى د. أدهم أنّ هذا الوضع جاء «نتيجة للأخذ بالخيال الأوروبي» الذي يعود لخيال مطران «المنقطع النظير في تاريخ الآداب العربيّة» (II: ٢٠٤) فَضْلُ التحوّل إليه. فقد أتاح طَرْقُ مطران لأغراض جديدة على تسلسل في المشاعر واتّساق في الخيال تقديمَ «روائع عن الشّعر آية في الإعجاز» كما في قصيدته القصصيّة «الجنين الشّهيد» «التي لا يوجد لها مثيل في كلّ تاريخ الشّعر العربي» (II: ٢٠٧).

يعلّل د. أدهم هذا التحوّل إلى الخيال الأوروبي والأغراض الأوروبيّة عند مطران بنشأته في بيئة طبيعيّة (ربوع الشام وجبل لبنان) وقعت فيها العقليّة السّوريّة ـ اللبنانيّة تحت تأثير الفكر الغربي، فتحرّر الشّعور والخيال من الذهنيّة العربيّة وانطلقا يستوحيان الطبيعة والحياة (II: ٢٠٧). فمقابل حركة تجديديّة بدأت معالمها مع أحمد فارس الشدياق قامت حركة محافظة مع ناصيف اليازجي وابنه ابراهيم عملت على إحياء العربيّة الجزلة والديباجة العبّاسيّة والأمويّة. إلّا أنّ أحداث ١٨٦٠ في جبل لبنان وسورية قوّت من الشّعور الإقليمي اللبناني ومن انعزاليّته عن المحيط العربي، وكانت مناسبة لإظهار الشخصيّة اللبنانيّة بالتخلّص من العقليّة العربيّة التي كانت تغشاها والأخذ بالثقافة الأوروبيّة، فاندفع الموارنة نحو الغرب ثمّ أصبحوا بعد جيل من ذلك رُسُلَ ثقافته في الشّرق الأدنى (II: ٢٢٣ ـ ٢٢٤).

يخلط بين اللبنانيّين والموارنة، ويتصوّر شخصيّةً لبنانيّةً غير عربيّة.

في هذا الإطار التّاريخي ـ الثقافي يقدّم د. أدهم حياة خليل مطران في مراحلها المختلفة. وهو إطار يعتوره كثيرمن نقاط الضّعف والخلل قد يكون أهمّها تأكيده خلو الشّعر العربي القديم من القصص والتّصوير بما يحوي هذا الشّعر من المساهمات فيهما منذ ما قبل الإسلام مع لبيد بن ربيعة العامريّ والحطيئة حتى القرن الرابع الهجري ـ العاشر الميلادي مع المتنبّي على سبيل المثال ما يؤلّف مجلّدات عدّة؛ وتصوّره شخصيّة لبنانيّة غير عربيّة؛ وخلطه بين اللبنانيّين والموارنة؛ وإهماله لأهمّ بُعد في الصّراع الثقافي الذي كان محتدماً نهاية القرن التّاسع عشر وهو اتّصاله المباشر والحميم بالّصراعات بين اتّجاهات سياسيّة عثمانيّة وعربيّة واستعماريّة غربيّة متعدّدة، وهي صراعات لاتزال أصداؤها تتردّد حتّى اليوم وإن

اختلفت المعطيات والصّيغ. ورغم الاضطراب الذي يسم الأطوار الثلاثة التي يراها د. أدهم في حياة مطران (إذ يعتبر الأوّل يبتدئ من الولادة سنة ١٨٧١ حتى الاستقرار في مصر سنة ١٨٩٢ ويسمّيه «طور النشوء»، والثاني من هذا التّاريخ الأخير حتى نهاية الحرب العالميّة الأولى ويسمّيه «طور النضوج»، والثالث من نهاية هذه الحرب حتى تاريخ البحث عام ١٩٣٩ ويسمّيه «طور التكامل والتمام») (II: ٢٥٤)، فإنّه لا يلبث أن يحدّد الطور الثاني من ١٨٨٢ [١٨٩٢؟] إلى ١٩١٤ (II: ٢٩٨) ويتابع الطور الثالث بدءاً من العام ١٩١٢ (II: ٣٠٥ و٣٠٧ و٣١٠)... فاللّافت أنّه يقدّم من خلالها - بالإضافة إلى التتبّع الدّقيق لقصائد الشّاعر - وجهة مقاربة منهجيّة لشخصيّته وإنتاجه تنطلق عمليّاً من تصريح مطران نفسه: «في المعاودة وحدها تاريخ تكوين شخصيّتي، فقد كان هناك عاملان يفعلان في نفسي: شدّة الحساسيّة ومحاسبة النّفس، ومن هذين العاملين خلصت بتكوين نفسي على نمط خاصّ» (II: ٢٦٢. م. (٩٣)) وتتعقّب في تصرّفاته وردود فعله ما يؤيّدها. فهو يرى أنّ طبع مطران الأصيل يقوم على الانفعال والاندفاع في الاستجابة للمؤثّرات، وأنّ المعاودة والمراجعة خلّة ترسّخت لديه وأضحت بمثابة الطّبع الأصيل حتّى بدا انفعاله هادئاً واستجابته متروّية فلا تظهر حساسيّته الشّديدة ومشاعره الدّافقة إلّا في حالات النزوات الاستثنائيّة (II: ٢٦١ - ٢٦٢). ويرى أنّه خضع لنظام تربوي نصفه تركي يقوم على التضييق والتقييد خاصّ بعلاقة الأولاد بالوالدين، ونصفه الآخر عربي بدوي يقوم على الانطلاق والتحرّر، ويتعلّق بتعامل الأطفال مع بيئتهم. وفي هذا النّصف الأخير وجد مطران انطلاقته وخلص إلى طبيعة اجتماعيّة في نفسيّته تميل إلى إقامة الصّلات الاجتماعيّة؛ كما عرف العثرات التي كانت تدفعه للمعاودة والمراجعة، ومنها حادثة سقوطه عن جواده وكسر بعض ضلوع صدره وأرنبة أنفه، الأمر الذي «كان أكبر موحٍ له على الحذر» (II: ٣٢٤).

وفي طبيعة المعاودة والمراجعة هذه رأى د. أدهم دافعاً لمطران للاطّلاع على المدارس الأدبيّة الغربيّة باللّغة الفرنسيّة وتكوين ثقافة أدبيّة متكاملة (II: ٢٦٨) ووجد فيها تفسيراً لعناية مطران «بتفاصيل الأمور وجزئيّاتها بحيث تجعله يعيد الكرّة بعد الكرّة على الشيء الواحد فينزع منها مجموع أشكالها وينزل منها إلى مقوّماتها من الجزئيّات والتّفاصيل» (II: ٢٧١) وتفسيراً بالتّالي جديداً للطّابع الموضوعي الذي وسم شعره (راجع أعلاه ص ٢٠٤ حيث يعيد هذا الطّابع لأخذ مطران بالخيال الأوروبي): «هذه العناية بجزئيّات الأشياء وتفاصيلها كانت تسبغ على نظره **الوجهة الموضوعيّة**. والنّظر الموضوعي كان يجعل مشاعره تلبس صورها من عالم الموضوع. ولكونها تحمل في طيّاتها التّفاصيل والجزئيّات كانت تتمثّل للذهن شبحاً بتهاويلها وصورها وتصاويرها. ومن هنا يتقدّم الأصل الموضوعي في شعر الخليل» (II: ٢٧١). كما وجد فيها تعليلاً لبراعته في الوصف والتّصوير نظراً لما تدفع إليه من عناية بالتّفاصيل: «ولعلّ هذه الناحية التصويريّة والوصفيّة هي التي أعانت الخليل على أن يكون شاعراً قصّاصاً، لأنّ القصص يتطلّب الوصف والتّصوير، وهما صفتان غالبتان على شخصيّة الخليل الفنيّة» (II: ٣٣١) إذ يثبت استقراء أغراض الشّعر في ديوانه غلبة الغرض الوصفي والقصصي بشكل بارز (II: ٣٤٨).. وتعليلاً كذلك لمتابعة مطران جهوده المسرحيّة عقب الحرب العالميّة الأولى رغم الفشل الذي أصاب ترجمته سنة ١٩١٢ لمسرحيتي شكسبير **عطيل** و **تاجر البندقيّة** (II: ٢٩٩). كما رأى في الاتّزان الذي تفرضه المراجعة على استجاباته عاملاً في تصفية أحاسيسه ومشاعره والعمل على المناسبة بين الصّورة والأسلوب (II: ٢٦٩) وهذا ما يميّز تعبيره عن تجربة الحبّ التي عرفها بين عامي ١٨٩٧ و١٩٠٣ في الطّور الثاني من حياته: «أوّل شيء نلاحظه هو أنّ شخصيّة الخليل تبدو من خلال قصّة عشقه متحوّطة الأسباب لا تنساق مع العواطف والمشاعر وإن أرسلتها في قوّة. وذلك راجع إلى طبيعة المعاودة من نفس الخليل، التي تفسح لعقله مجالاً للتدخّل في إحساساته ومشاعره وتصفيتها وضبط النّسب بينها وبين العقل»، كما تدلّ على ذلك **حكاية عاشقين** وتحوّطه في الإشارة إلى المعشوقة الواحدة بأسماء عدّة (II: ٢٨٣). وهو يميّز كذلك مواقفه الإصلاحيّة إزاء مفاسد الدولة العثمانيّة حيث لا يسترسل مع مشاعره الثّائرة العنيفة بل يعتمد الرّمز والإيماء مداورة وتحوّطاً كما في **شيخ أثينا** (II: ٢٩٠ - ٢٩١)..

كيف تكون شخصيّة مطران اكتئابيّة، ويكون تشاؤمه عابراً في الوقت نفسه؟

على ظاهرة المراجعة وضبط النّفس لدى مطران يستند د. أدهم ليعيّن ملامح شخصيّة هذا الشّاعر إذ يجد فيها أثراً لنشاط الغدّة النخاميّة، ويخلص من ذلك إلى اعتبار **قوّة العقل وضبط النّفس** السمة الأولى والأبرز في هذه الشخصيّة. وهذا هو الأمر الذي يجعل الفكر عند مطران أقوى من العاطفة، ويوضح بالتالي سبب عنايته بالتّصوير التي يجد د. أدهم فيها دليلاً على عدم انسياقه وراء مشاعره وأحاسيسه التي كان لانطلاقها أن ينسي الشّاعر ريشة المصوّر (٣٢٥).

إلّا أنّ د. أدهم الذي وجد أصل البراعة التصويريّة المعينة على

العمل القصصي عند مطران في «طبيعة المراجعة التي تأصّلت في نفسه» (II: ٣٣١) يجعل لها أصلاً آخر متمثّلاً في امتزاج الطبيعتين الفعّالة المؤثّرة الذكوريّة - حيث تبرز القدرة على المراجعة وحبّ التسلّط والجاه - والمنفعلة المتأثّرة الأنثويّة حيث يبرز دفق الأحاسيس والمشاعر والسّعي وراء المثاليّات، في نفس الشّاعر. وقد جعله هذا الامتزاج «يلفّ مشاعره وأحاسيسه في صور. ومن هنا جاء الأصل التّصويري في طبيعة الرّجل» (II: ٣٣١). ويلحظ د. أدهم غلبة الظّلال القاتمة على أعماله التي يحفل الكثير منها بالفاجعة والمأساة والرّثاء. ويدلّ ذلك على تشاؤمه: «والواقع أنّ مطران من الطراز المكتئب من النّاس. ولكن اكتئابه بلا انقباض وتفرّد. وسرّ هذا أنّ الرّجل يحاول أن ينسى كآبته في النّاس، ومن هنا جاء تعلّقه الشّديد بالعالم الخارجي» (II: ٣٣٢). وأمّا تفسير هذا التشاؤم والاكتئاب عند مطران فيجده د. أدهم في الثنائيّات التي تحكم نظرة الشّاعر إلى الحياة والتي تعبّر عن تجاذبه بين الواقع والمثال. وإذا كانت المراجعة أتاحت له التخلّص من النزوات، فإنّه لم يتعدّ بذلك الكبت الذي كان يضيق به ويعبّر عنه في الصّراع بين الشّهوات والمثل، الشّرّ والخير، الرّذيلة والفضيلة... وجملة الثنائيّات التي يعبّر الصّراع بين الواقع والمثال عن فكرتها الأساسيّة. وإذ يصدم بالواقع وانتصار الرّذيلة فيه على الخير فإنّه يغضب ويدين المجتمع الذي يغلب الشرّ عليه «ويبرز من بين ذلك نظرته المتشائمة للحياة» (II: ٤١٥). وعندما يعتبر د. أدهم هذه النظرة مقتصرة على مرحلة قصيرة في حياة مطران سرعان ما تجاوزها إلى تأكيد إيمانه بالفضيلة وبالشّعور الجماعي الذي يضبط انتصاره للفرديّة حتّى بدا «في اتجاهه الاجتماعي ديمقراطيّاً اشتراكيّاً معتدلاً» (II: ٤١٦) فإنّه يدخل اضطراباً إلى أحكامه؛ فشخصيّة مطران اكتئابيّة من ناحية، وتشاؤمه عابر من ناحية ثانية. وهو اضطراب يلتقي مع ذاك الذي يلحظ بين هذا الطّرح بأكلمه وما يمكن أن يضاف إليه من تعرّض مطران لنظام تربوي نصفه تركي قمعي صارم كما سبق ذكره (II: ٢٦٢) ومن المقولات البدائيّة في علم النّفس التّحليلي من جهة، وبين ما يذكره د. أدهم عن نشأة مطران خلواً من التعقيدات Complexes النفسيّة، لأنّ إطلاق الحرّيّة لميوله الفطريّة وغرائزه وعدم الضّغط عليها، «أتاحا لها أن تنمو [نموّاً] متوازناً طبيعيّاً» وعدم التقبّض في شخصيّته «**يثبت أنّه لم يعان أزمات نفسيّة في طفولته**» (II: ٣٢٦) من جهة ثانية.

إلّا أنّنا إذا تجاوزنا مثل هذه الاضطرابات فإنّنا لا يمكننا إلّا أن نقدّر ما يثيره د. أدهم من علاقة بين الوضع النّفسي للشّاعر ونوعيّة المشاعر والأحاسيس التي تتدفّق لديه من ناحية، وبين هذه المشاعر والصّيغ الإيقاعيّة التي تأتي فيها من ناحية ثانية. فخلوّ مطران من التّعقيد، حسب د. أدهم، جعل طاقته تنطلق متّخذة صورة فيض أو سيل يمضي بهدوء في مجرى متّسع ليصبّ في النّهر «وهذا ما يبدو في صبّه انفعالاته الشّعريّة في تفاعيل رحيّة [رحبة أو رخيّة؟] متّسعة. ومن هنا لا تبدو الذبذبات السّريعة والحركات والأصوات المتعالية الرّنين في توقيع شعره على أوتار نفسه لأنّ هذه الأوتار غير مشدودة كلّ الشّدّ، وإنّما هي مربوطة عند الحدّ الذي يرسل الذبذبات هادئة طويلة النّغم خافتة النّبرات» (II: ٣٢٧). «ودراسة تفاعيل شعر الخليل تبيّن أنّ جلّها يجيء من أبحر محدودة وتفاعيل خاصّة. والمطرد منها في شعره هو تلك الأبحر المعروفة برحابتها واتّساعها، كالمديد والطّويل والوافر والكامل، فهي أكثر اتّساعاً للفكرة. وعنصر الفكرة غالب على شعر الخليل. هذا من جهة ومن جهة أخرى لأنّ نفسيّة الخليل أكثر استنامة واستهواء لهذه الأبحر الرحيبة الواسعة». وهذه الاستنامة تدلّ على روح الخليل وشخصيّته (II: ٣٢٧). ويذكر د. أدهم في هذا السّياق (محيلاً على Mathew Arnold, Maurice de Guérin, in Frexiser's Magazine, January 1863) أنّ مقتضى الحال النّفسيّة يفرض بحوراً خاصّة من الشّعر ليصل إلى ملاحظة بعيدة الأهمّيّة والخطر منهجيّاً في تأكيده «أنّ الموضوعات والأغراض التي يقال فيها الشّعر إن كانت تملي إلى حدّ كبير التّفعيلة التي يقال فيها الشّعر، فإنّ التّقطيع الخاصّ لضرب البحر يدلّ بعد ذلك على ذاتيّة خاصّة للشّاعر» (II: ٣٢٨). ومن المؤسف أن يكون د. أدهم قد بقي عند المتابعة العامّة للإيقاع في شعر مطران، وأن تكون جهوده وملاحظاته القيّمة هنا قد بقيت دون اهتمام مناسب من الدّارسين اللّاحقين. فهو يعلن أنّه لمس «في نظم مطران غلبة البحر المديد وما يتفرّع عنه من الأعاريض والأضرب، وميلاً للتخميس يظهر في أكثر من قصيدة طويلة من منظومات الديوان، فإنّ الأصل في ذلك ليس محاولة إفراغ الفكرة المتّصلة المتسلسلة في الخواطر فيما يتّسع لها من الأبحر فحسب، وإنّما الأصل فيه طاقة الشّاعر التي تنساب في الأبحر الطّويلة المتّسعة، ممّا يبيّن أنّ أعصابه ترسل انفعالاتها (التوقيعيّة) طويلة الذبذبة مديدة الحركة» (II: ٣٢٨). بل إنّه يمضي إلى أبعد من ذلك حين يقوم بإحصاء دقيق لقصائد ديوان الخليل وعدد أبياتها وتوزيعها حسب الأغراض أو الموضوعات ليثبت أنّ متوسّط عدد أبيات القصيدة يبلغ سبعة وعشرين بيتاً «أمّا إذا استثنينا ما جاء في «المزدوجات»، فإنّنا نجد المتوسّط يرتفع إلى ٣٢ بيتاً. وهذا يثبت أنّ الصّفة الغالبة على شعر الخليل القدر المتوسّط وما يميل منها إلى الطّول» (II: ٣٤٧) «وأنّ نفس الخليل في الشّعر طويل» (II: ٣٤٧) وهو إذ يعينه بناء لاستقراء كامل الديوان بالتزام الأبحر المعروفة برحابتها السّابق ذكرها أعلاه (II: ٣٢٧) يؤكّد بناء لتقطيع ثُلثي الديوان «أنّ أكثر الأبحر شيوعاً في شعره هي الكامل فالخفيف فالمتقارب فالمجتثّ» (II: ٣٤٨).

وجه آخر من العلاقة بين النّفسي والفنيّ يثيره د. أدهم في دراسته لطبيعة مطران الفنيّة، إذ يميّز بين ثلاثة أنواع من الشّعراء حسب طبيعتهم الفنيّة: الأوّل بسيط الشّخصيّة، يضع فيه الشّعراء الوجدانيّين الذين تجيء الحياة من نفوسهم على نغمة واحدة للوتر الواحد الذي تتألّف منه نفسيّتهم، ومنهم معظم شعراء العربيّة؛ والثاني مركّب أو معقّد الشخصيّة التي **«تعكس الحياة التي تخالطها في صور شتّى وأشكال مختلفة حتّى إنّ العنصر الشّخصي (الذّاتي) فيهم يحتجب وراء ستار من الموضوعيّة الخارجيّة»** (II: ٣٥٨) ويجعل فيه القصّاصين وأشباه التمثيليّين الذين تأتي الحياة من نفوسهم ألحاناً على نغمات متنوّعة وإن خرجت من وتر واحد، وشعراؤه أقلّ بكثير من النّوع الأوّل منهم بندار والفردوسي وجامي وفرجيل ودانتي... إلخ. وهناك نفر قليل من شعراء العربيّة في مقدّمتهم ابن الرّومي والمتنبّي والمعرّي وأبو تمّام والبحتري وأبو نوّاس ينتمون إلى النوعين الأوّل والثاني؛ وأمّا النّوع الثالث فيصل فيه تركيب أو تعقيد الشّخصيّة إلى أقصاه، إذ تضمّ شخصيّة الشّاعر الظاهرة في داخلها عدداً من الشّخصيّات المعقّدة التي تعكس كلّ منها الحياة بصورة متنوّعة فتتمكّن لتعدّد الأوتار في ذاتها من **«عكس الدراما الفنيّة للحياة من مرآتها في صورة قويّة غنيّة زاخرة»**(II: ٣٥٩) **«كمؤشّر ذي أضلاع وجوانب متعدّدة تنعكس عليها أشعّة الشّمس في أشكال وتنحلّ في وجهات مختلفة فتأخذ صوراً متعدّدة»...** (II: ٣٥٨) ومن هذا النّوع التمثيليّون الحقيقيّون وهم **«نفرٌ يعدّون على الأصابع في طليعتهم: شكسبير وأسخيلوس وسوفوكليس وكورنيل وهوميروس وتشوسر»** (II: ٣٦٠). ويوضح النّظر النفساني الفارق بين النّوعين الأخيرين إذ **«إنّ شعراء الطّبقة الثانية يسحبون الحياة إلى نفوسهم، بعكس شعراء الطّبقة الثالثة الذين ينسحبون على الحياة نتيجة لتعدّد الشّخصيّات في نفوسهم»** (II: ٣٦١). وأمّا طبيعة مطران الفنيّة فتبين عن انتمائه إلى النّوع الثاني المذكور: ذلك أنّ شخصيّته حسب د. أدهم «تغيب وراء الصّور التي تجيء من العالم الخارجي (عالم الموضوع) والتي تمرّ خلال نفسه المتعدّدة النّواحي والجوانب فتتحلّل إلى أوصاف وصور تصويريّة» (II: ٣٦٢) وهو ما يتعقّبه د. أدهم في قصائد الشّاعر («العالم الصّغير مرآة العالم الكبير...» و«الجنين الشّهيد» وغيرها...) لينتهي إلى القول بأنّ طبيعته الفنيّة أرحب من تلك التي عرفها الشّعراء العرب من معاصرين له أو سابقين عليه (II: ٣٦٤). ويرى في تعدّد جوانب الذّات ما يفسّر مقدرة مطران على التّشخيص (أي تمثيل الأشياء في موضوعيّتها) فينعكس في كلّ جانب من نفسيّته «مظهر من مظاهر الحيّ أو شكل من أشكاله، وباتّساقها وعمله على ضبط نسبها يمثّلها في صورة بارزة، ولوحة لها العمق بجانب الطّول والعرض. والقدرة على التّشخيص لا شكّ وليدة خيال قوي واسع وشعور عميق زاخر وهي تبدو حيناً في صورة من شعر الوصف والتّصوير وحيناً آخر في صورة من شعر القصص»... (II: ٣٦٦ - ٣٦٧).

هكذا يضيف د. أدهم سبباً أو أصلاً ثالثاً للوصف والتّصوير والقصص إلى ما سبق ذكره من دور لطبيعة المراجعة ولامتزاج الذكورة والأنوثة في نفس الشّاعر، إلّا أنّه يأتي معه هنا بعنصر جديد يميّز فيه خليل مطران عن بقيّة الشّعراء العرب بقوله «إنّ حياة الطّبيعة عند مطران ليست من قبيل تجريد الشّخوص من الطّبيعة ومخاطبتها وإسناد صفات الأحياء إليها كما هو شائع عند شعراء العرب الذين يحدّثون مظاهر الطّبيعة وتحدّثهم مظاهرها... ولا هي نتيجة للمجاز أو التّشبيه الذي تسوق إليه ضرورة اللّغة والتّعبير فتسند الأوصاف الحيّة إلى الطّبيعة الجامدة. وإنّما هي نتيجة التعاطف بين وجدان الشّاعر والطّبيعة يضرمه سعة الخيال وزخوره. وهذا التّعاطف هو الذي ينتهي بمطران إلى النفاذ إلى أعماق الطّبيعة، كما أنّه يمكنه من النزول إلى أعماق الطّبيعة البشريّة (في القسط الشّائع بين النّاس) ويترجم عن العواطف والمشاعر. وهذا كلّه ممّا لا ريب فيه نتيجة لتعدّد الجوانب، فهو الأساس الذي تجيء منه الخصائص التي تتميّز بها طبيعة مطران الفنيّة» (II: ٣٦٩). وهذه الميزة التي يتابعها د. أدهم في قصائد عدّة («بدري وبدر السّماء» و«تبرئة» و«وفاء» و«المساء»...) تنتهي به إلى الاستنتاج بأنّ مطراناً في تصويره الوجداني العميق «شاعر تبرز في شعره الفكرة الكونيّة المربوطة بماهية طبيعة الإنسان وحقيقة الحياة والكون»... (II: ٣٧٣).

لكن أثر الذّات المركّبة والمتعدّدة الجوانب يتجاوز الوجهة الفنيّة العامّة من التّعبير بالتّشخيص تصويراً وقصصاً والنّزعة الوجدانيّة التي يتّسم بها هذا التّعبير، ليبلغ تركيب عبارته وموسيقاها وصوره الشّعريّة. فتعدّد وتركيب طبيعة مطران «يضفيان عنصر التعدّد والتّركيب على أفكاره وأخيلته ومعانيه وأحاسيسه، و(...) يظهران تركيباً في عبارته وفي موسيقاها» (II: ٤٢٩) كما يدلّ النّظر في قصائده «المساء» و«الأسد الباكي» و«في ظلّ تمثال رعمسيس»... وهذا التركيب في التعبير «يظهر في شعره إشاعة للصورة الشعريّة في أكثر من بيت، واستقصاء لأجزائها في عدّة أبيات» كما في «بنفسجة في عروة» (II: ٤٣٠). فالبيت الشّعري الواحد يضيق عن استيعاب الصّورة الشّعريّة المركّبة والفكرة المفصّلة، الأمر الذي يفترض في البسط قدرة على التنسيق والعرض فاتّسمت العبارة لذلك بالتنسيق المنطقي «وهو مظهر لتداخل الفكرة في تكوينها، أو بالتالي دليل المراجعة وأثر الصنعة»... (II: ٤٣١). ويجعل التنسيق المنطقي شعر مطران محكماً ملتحم الجوانب يخرج مخرج المنثور في سلاسته واستوائه، وإذا وجد بعضهم في ذلك مأخذاً فإنّ د. أدهم رأى فيه «سرّ القيمة العليا لشعر مطران» (II: ٤٣٢). فبالنّسبة إليه

«خير الشّعر ما جاء أقرب إلى لغة النثر، دون أن يفقد مقوّمات الشّعر الأصليّة، من جهة اللّغة الانفعاليّة، والرّوح التوقيعيّة» (II: ٤٣٢). واللّغة الانفعاليّة برأيه موجودة في شعر مطران وإن بدت غائبة بسبب تركيب الانفعال، وهي قائمة في التناسب بين العبارة والفكرة، ومن هذا التناسب تبرز موسيقى المعاني وهذا حكم الإيقاع الخاضع للموسيقى. وميزة موسيقى مطران أنّها لا تلمس السّمع من مجرّد تلاوة القصيدة وإنّما بالمعاودة التي تكشف عنصر الإيقاع الموزّع «على أبيات القصيدة كلّها، ينساب مع أبياتها ويكرّ في اتّئاد بشكل يتناسب مع المعنى ويساير الفكرة» (II: ٤٣٢).

في دراسة د. أدهم لكلّ من الخيال والعاطفة أو الانفعال والفكر لدى خليل مطران كعناصر مكوّنة للشعر، يلحظ تداخلها الفعلي في الواقع، كما يلحظ في غلبة أحدها في اختلاطها ميزة شاعر وشعر بعينه، ليقول بغلبة النّاحية الخياليّة على بقيّة النواحي في شاعريّة مطران (II: ٣٧٥). ويعيد ذلك إلى التّركيب المتعدّد الجوانب لنفسه وطبيعته الفنيّة (II: ٣٧٦). وإذ يميّز الخيال الابتكاري عن التّصويري التفسيري يشير إلى غلبة الأوّل عند مطران بضربيه النّاقد الملحوظ بوفرة في معظم شعره التّاريخي، والخالق الذي يمثّل جلّ خيال شعره القصصي؛ وإذ يميّز الخيال الحسّي عن الخيال المعنوي أو النفسي فإنّه يشير إلى غلبة الأخير عند مطران، ولاسيّما في شعره الابتكاري. وهو يجعل الأوّل عربيّاً والثاني غربيّاً مفسّراً ذلك ببساطة الشّخصيّة العربيّة وتركيب الشّخصيّة الغربيّة (II: ٣٨٩)! وهو ما يتّفق مع التّركيب المتعدّد لشخصيّة مطران الفنيّة.

هذا التّركيب المتعدّد نفسه نجده في خلفيّة تفسير العنصر العاطفي في شعر مطران، هذا العنصر الذي يعتبره د. أدهم متمثّلاً في «موسيقى المعاني والذبذبات الشّعوريّة» (II: ٣٩٤) التي تظهر أوضح ما تكون في إنشاد الشّاعر لشعره بنفسه وإن كان بالإمكان تكوين رأي حول ذلك «بملاحظة: درجات الابتداء والانتهاء، والوصل والفصل، والشدّة والتّراخي، والارتفاع والانخفاض، والتّماسك والتخلخل، ـ في موسيقيّة القصيدة» (II: ٣٩٥). ويميّز د. أدهم هنا بين عاطفة مثارة من قبل مشاعر الحسّ الخارجيّة (كالغرائز) يعبّر عنها توقيع متلاحق الذبذبات وعاطفة مثارة من قبل مشاعر الحسّ الباطنيّة (كالعواطف الرّاقية) يعبّر عنها توقيع متنوّع غير متلاحق الذبذبات؛ والعاطفة الأولى أساسيّة بسيطة، بينما الثانية خاصّة مركّبة، وعاطفة مطران من هذه الأخيرة كما تدلّ على ذلك عاطفة الحبّ عنده، فهي لا تثيرها الغريزة الجنسيّة وحدها وإن كانت عنصراً أساسيّاً فيها وإنّما تثيرها مجموعة مركّبة من المشاعر بينها الإعجاب والحنوّ والمسرّة...

لكن العاطفة ليست المكوّن الثاني في شاعريّة مطران بل إنّ هذا المكوّن يتمثّل في الفكر أو القوّة العاقلة. ويبدو أثر الفكر في استخلاص المعاني والعِبَر، كما في تسيير العاطفة نحو غرض نبيل أو نحو الفضيلة، وفي اختلاجات مسيحيّة ترجع إلى القرون الوسطى، ومظاهر مثاليّة يفسّرها د. أدهم بغلبة العنصر الخيالي على شخصيّة الشّاعر (II: ٤٠٥) وهو عنصر سبق أن لحظ ارتباطه بالتّركيب المتعدّد للذّات النفسيّة لمطران (II: ٣٧٦).

خاتمة

هكذا تبقى أبحاث د. أدهم، رغم أوجه الاضطراب والخلل التي تلحظ في تضاعيفها، مفيدة ومثيرة في آن. فهي مفيدة بقدر ما تلتزم منهجاً موضوعيّاً متكاملاً تتبدّى فعاليّته في تحليل شخصيّة الشّاعر أو الأديب وإنتاجه، وبقدر ما تتميّز به من عقلانيّة متماسكة تظهر في استعراض المسائل ومتابعتها بشكل منطقي جدلي متكامل وفي جدّة الطّرح وحسن التّعليل، وبقدر ما تقدّم من إنجازات تكاد تكون فريدة في حقل النّقد والدّراسة الأدبيّة، ولاسيّما في ما يتعلّق بالجوانب الجماليّة والفنيّة في الإنتاج الشّعري والأدبي، وبقدر ما توضح خلال ذلك كلّه جملة من القضايا الخلافيّة التي لاتزال متداولة حتّى اليوم، ومنها تخطيئه بعض الدّارسين في إعطائهم أهميّة خاصّة لقصّة زينب لمحمّد حسين هيكل؛ فهي برأيه عمل ضعيف فنيّاً و«لم

> يرى أنّ رواية «زينب» عملٌ ضعيفٌ فنيّاً، ولكنّها اكتسبت أهمّيّتها من مقام هيكل باشا.

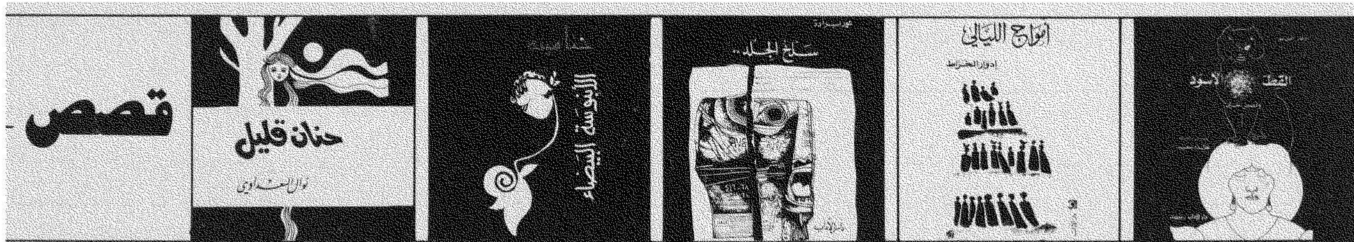
ينتبه لها أحد إلّا بعد أن أعيد طبعها عام ١٩٢٩ وعُرف أنّها لهيكل باشا فأخذت أهميّة في الأدب العربي الحديث لمقام هيكل باشا لا لما فيها من الفنّ» (II: ١٠٠. م(٣))؛ وردّه على بعض النقّاد والباحثين ومنهم عبّاس محمود العقّاد في كتابه **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي** الذين أنكروا الدّور التوسّطي الذي أدّاه مطران بين المدرستين أو الاتّجاهين القديم والحديث في الأدب العربي بمصر «فهذه دعوة يردّها الواقع من جهة، كما يثبت زيفها اعترافات أكابر شعراء العربيّة من الآخذين بأسباب الجديد كأبي شادي والمازني بأثر شعر مطران في شعرهم» (II: ٢١٥)، وإن لم يمض إلى حدّ ربط المسألتين بالصّعود الوطني (القومي) في مصر والتعصّب المحلّي الضيّق الذي رافقه.

وهي مثيرة حتّى في تلك الآراء التي يصعب الأخذ بها بقدر ما تدفع للنقاش وشحذ الذّهن وبلورة القضايا، وفي تلك التي قد يصعب رفضها وإنّما تتطلّب المزيد من التوضيح والاستكمال، كما في تلك التي يمكن الانطلاق منها أو استيحاؤها من أجل إنجازات جديدة أو تمهيد الطريق لإنجازات من هذا القبيل.

الفزاعة

عبد السلام السيّدي

بدت البيوت الطينيّة الواطئة ترزح تحت وطأة القائلة.. أقفرت الدروبُ من المارّة. الرمضاء طردت النّاس إلى حيث الظلال.. لم يعد ثمّة من يجوب الدروب.. الأشجار والجدران وكائنات الطريق بقيت وحدها مصلوبةً تحت قذائف اللهَب. تهدّلت أسلاك الهاتف الممتدّة على جانبي الطريق، وانصهر الاسفلت نافثاً أبخرتَه المشبعة برائحة خانقة.. وبين الفينة والفينة تمرق شاحنةٌ سرعان ما تختفي في البعيد تاركةً آثار دواليبها مرسومةً على القطران.. كانت المغامرة بالخروج في هذا القيظ البغيض ضرباً من الجنون.. ومن الحقول الممتدّة على جانبي الطريق لوّحت أشجارُ الزيتون بخضرتها الغامقة.. هناك تمتدّ الظلالُ حنونةً تزيح عن القلب ما تراكم من أحزان، حيث المياهُ المنسربة عبر الساقية، وأشجار الفاكهة المثقلة بالثمار.. ترى ثمار الرُّمان متدلّية تُغري بالقطاف، وتلك الأزهار الناريّة الجميلة.. وتجيء ثلّةٌ من الصبية الأشقياء يتراكضون عبر أزقّة الحيّ ذي البيوت الطينيّة المسيَّجة بالوشائع من شجيرات اللّبلاب ذات الأزهار القمحيّة الزرقاء.. ثمّة قوّة شيطانيّة عاتية تدفعهم إلى اللعب في هذا الجوّ المسكون بالشمس.. يتقاذفون بالطوب والحجارة والشتائم البذيئة مرسلين من حينٍ لآخر عواءً شبيهاً بعواء الذئاب.. ينحدرون صوب الطريق العمومي ميمّمين نحو أحد الحقول لسرقة ثمار الرُّمان، تاركين وراءهم بيوتهم البائسة المطوّقة بأكوام القمامة والأشواك.. كان يتقدّمهم فتى أسود بدين أشعث الشّعر، يرتدي جلباباً طويلاً تحوّل بياضه إلى لون الرماد.. تضرب أرجلهم الرمال الساخنة مثيرةً سحباً من الغبار.. اجتازوا الطريق الأسفلتيّ المنصهر وانحدروا في درب مترب تمتدّ فوقه الظلال والأوراق اليابسة.. يشتدّ العدْو ويعلو وجيفُ القلوب. ومن فتحة في السياج مرقوا للداخل، رأوا نباتات البرسيم متماوجة بحركة النسيم، أخذوا يخوضونها متّجهين صوب شجيرات الرُّمان.. ألقى أكبرهم نظرةً في البعيد، ارتدّ طرفهُ وهتف بصوتٍ أبحّ: «ثمّة من يراقبنا هناك.. حذارِ قد يكون الناطور»!.. وضع الصبيُّ الأسود يدهَ على جبينه كمظلّة



مشهد

بثينة سليمان

المكان: حجرةٌ تعجُّ بأشياء قديمة، صوفا، طاولة صغيرة، أزهار اصطناعيّة، ستارة مخمليّة، نافذة تطلّ على الفراغ. وإلى الحائط المجاور صورةٌ لامرأةٍ متّشحةٍ برداء أحمر ترتسم على شفتيها ابتسامةٌ باهتة.

الضّوء خافت يتسلّل من الحنايا، يضفي شحوباً على تراكم الأشياء، تشوبه ظلالٌ هامدَة لامرأة عارية ورجل.

تُطلُّ المرأة برأسها عبر النّافذة، يداهمها الفراغُ ولونُ البحر الأسود. تتراجع للظلمة فزعةً، والحيوانات المطّاطيّة تقفز فوق عشب الرّصيف تلتهم زبَد العتمة.

تتمطّى الكلماتُ داخل فمها لتتردّى في حجرة الصّمت. صدى ضحكات كانت تتردّد في الحنايا. يكاد الصّوتُ ينعدم وهذا الفراغ ليومين خَلَوَا. كانت تصغي للّحنِ الجنائزيّ، تروي بجسدها نصَّها الأبدي. فقاعة صابون. تنزلق فوق هامتها خيوطُ اللّزوجة. شرنقة ربيعيّة طال الشّتاء على بلوغها.

بات عليها أن تتبع العينَ حين تكلّمه. تستند إلى النّافذة بجسمها النّحيل، وجهها يتّزر بالخوف. والرّجل إلى مقعده يتكوّم فوق وهج سنوات موته. عيناه تضيقان بالرتابة. يمسّد شعرهَ البنيَّ المنحسر فوق جبهته. بدت عيناه أكثر بروزاً وحاجباه امتدّا طويلاً.

ترمقه بنظرة خاطفة لتنكسر العينُ وهي تحاول مراقبة الخارج ثانيةً. هذا المساء المشبع بروائح الموت وأصوات المركبات القاريّة تتداخل. همهمة القادمين عبر الكواكب تختصر بصخبها عجزَ المكان، تغمره حركةُ الخارج وسط غياب اللّون، والسّواد يتلف نضرة الحياة.

- انظر المدينة، لا أرى غيرَ الاسمنت الأسود يزحف ليغطّي مساحات الهواء.

- هاتي يدك.

تسحب يدها للخلف، تكتفي بإشارة لامبالية.. القدمان

ونطر ملياً حيث أشار رفيقه، ثمّ قال: «لا أحد هناك . . إنّها فزاعة الطيور» . . قال آخر بلهجة ساخرة: «ناطور هذا الحقل رجلٌ أبلهُ كسول، قد تراه يغطّ في النوم هناك في العرزال» . . قال الصبيُّ الأسود: «هيّا نقطف ثمار الرُّمان، لا تضيّعوا الوقت» . .

تناثروا حول أشجار الرُّمان يقطفون ثمارها الناضجة، وعندما امتلأت أيديهم وحجورهم قفلوا راجعين عبر الدرب الّذي جاءوا منه منذ حين . . اجتازوا الطريق، ثمّ مضوْا إلى زيتونة كبيرة منتصبة حدَّ صنبور المياه العمومي. افترشوا التراب، وشرعوا يقفون الثمارَ ويتصاحكون بمرح، وقبالتهم بدا المستنقع بأعشابه الخضراء وأشجار النخيل المغمورة في المياه الآسنة، وفي طرفٍ قصيّ بدت أشجار الصبّار الشائكة، وثمّة تينة ذاتُ أعواد يابسة . . عبق الجوّ بروائح المستنقع الفاغمة، وتعالى نقيقُ الضفادع الرتيب . .

انتصب الصبيُّ الأسود وطفق يمسح راحتيه في طرف قميصه من ذلك السائل الأصفر الذي تركته قشورُ الرُّمّان، ثمَّ مضى إلى صنبور المياه ليرتوي، فوجد عنده امرأة شابّة بصحبة طفلها الصغير، وقف ينتظر، لكن المرأة أشارت إليه بأن يرتوي من إحدى الجرار الملأى. انحنى يرفع جرّة صغيرة إلى فمه . . تأمّلته وهو يرتوي، وسال الماء على عنقه وصدره. وضع الجرّة على التراب الطري، وقبل أن ينصرف ناول الصغير رمّانة كبيرة، أخذ الصغير في قضمها بفرح. استمرّت المرأة في ملءِ الجرار وطفلها منهمك في قضم الرُّمّانة وطرد الذباب عن عينيه المبلّلتيْن بالدموع . .

فرغ الصبية من التهام الثمار، فرنا بعضهم إلى المستنقع، والزيتونة الكبيرة، وصنبور المياه . . رأوا الطيور المائيّة وهي تحطّ عند المستنقع، بسيقانها وأعناقها الطويلة، تفتّش عن ديدان العلق المغمورة في الأوحال السوداء الدبقة . . قال أحدهم، وهو يهبّ واقفاً: «هيّا نذهب لقتل الضفادع» . . ثمّ تناول رمّانة معفّرة بالتراب وطوّح بها في اتّجاه المستنقع . . اتّجهوا صوبَ المستنقع بخطى متسارعة. في الداخل رأوا رجلاً عجوزاً يعتمر طاقية سعفٍ ذات حوافّ عريضة: كان يخوض المياه بحثاً عن الديدان، تاركاً درّاجته الهوائيّة وقفّةً بها بعض الحاجيات عند حافّة المستنقع . . قذف أحدهم بحجر . . تناثرت المياه الراكدة على الرجل المنهمك في جمع الديدان، فجفلت ضفدعة كانت جاثمة على علبة صفيح . . التفت ◆

تقتربان أقصى ما يمكن. ضوء المساء المرتبك بوحشة الظّلمة يقف خلف النّافذة، وضبابيّة الدّاخل تخفي معالم وجهين يحتالان فوق وهم الانتظار ولحظات العبور المضني لدقائق الوقت.

كان ما يجري رهاناً.

تحضنها رائحةُ الموت المنبعثة من الخارج. تدفن وجهها بين يديها بحركة تمثيليّة، تنثني بجسدها مقتربة من الرّجل، واللّحن الجنائزيّ يبدّد صمت الموت. تتحسّس أطرافها، حذرةً.

تنهيدة موتورة يطلقها الرّجلُ بوجه المرأة الرّاكدة، يبعثر الكلمات، يجمعها بكفّه، ثمّ يفردها ثانيةً، واحدة واحدة لتسقط بعيداً وتتعلق بأشياء المكان.

ـ انهضي واسترجعي مجدَك.

تشير المرأة إلى نهديها الذّابلين: «لا أستطيع الاحتفال بالطفولة». ولأنّها كانت في غيبوبة الحلم تمضي، فقد أغمضتْ عينيها. تعرف أنّ أحلامها مازالت تسري والقلب وحيد. تراقبه منثنياً بجذعه، عيناه تنهمران بالحيرة.

كانت بحاجةٍ للثرثرة كي لا تشعر بالموت يلفّها.

يمدّ الرّجل كفّه السّميكة، يلملم أوراقه، ينهض من مستنقعه المائي، يتمطّى بجسده الكئيب، يرتفع فوق حدود المرأة وهي تجاوره. يضمّها. تسير به المسافة قصيرة، يزحف ببطء بين مقعده والنّافذة. الأنف حادّ والشّعر قصيرٌ مُقص للخلف دون عناية. يضع كفّه فوق عنقه الصّلب ليتحسّس موضع التّشنّج. والجبين العريض يوشوش في أذن الصّبيحة المتأخرة كلماتِ عشق. قامته المديدة حناها كلّما أراد أن يخفّف فزعَ المرأة وهي تخبّئ وجهها بالأمل. كانت النّافذة فجوةً تضيق بالوجهين، تخنق الضّوء، تحوك هالات عتمة. يتبادلان نظرات سريعة. تأتيه المرأةُ ببقايا جريدة. يرصدان النّافذة بالعتمة. حينها تدنو المرأة من الرّجل، يضمّها بين ضلوعه، ينحني بجبهته فوق رأسها المتكوّر ليزيدا من تراكم الأشياء داخل الحجرة، وأصوات أنفاسهما تخفت مع اشتداد الظّلمة وارتفاع جلبة الخارج وانعدام الهواء.

بيروت تموز ١٩٩٣

«هل أحضرت ما يثبت ملكيتك للدرّاجة»؟ دسّ العجوز يده المعروقة المرتجفة في جيب صدرته، وأخرج ورقة مغضّنة، ناولها للمحقّق. . أخذ المحقّق يقرأ الورقة بصوت خفيض، ثمّ حدّق في وجه العجوز، وقال: «يا عمّي مصباح إنّ الرقم المكتوب في هذه الورقة لا ينطبق على رقم هيكل الدرّاجة، وهذا لا يثبت ملكيّتك للدرّاجة. . أنصحك بأن لا تتعب نفسك، ستصادَرُ الدرّاجة، وتؤول ملكيّتها للحكومة». . ندت عن العجوز آهة موجعة. . نهض بتثاقل وغادر حجرة التحقيق. . في الخارج وبينما هو يعبر الممرّ، ألقى نظرة جانبيّة، في ردهة مظلمة. . رأى درّاجته مسندةً على الجدار. قال في نفسه: «لم تعد درّاجتي، صارت من أملاك الحكومة، وعليه فإنّي سأمشي على قدميّ مسافة طويلة. .» مضى في الطريق الطويل المؤدّي إلى القرية، وعاد يحدّث نفسه: «غداً أجمع ثمن عربة خشبيّة وحمار. . سأذهب إلى شاطئ مقفر، بعيداً عن الأعين الحاقدة. .». مرّ بمحاذاة المستنقع، الّذي كثيراً ما خاض أوحاله ومياهه الآسنة. تناهى إليه نقيقُ الضفادع الرتيب، وفغمت أنفه روائحُ عطنة مقرفة. . انحنى يلتقط حجراً، طوّح به في اتّجاه المياه الراكدة، وواصل المسير. . . لم يعد يفكّر في شيء، سوى نوم عميق، يتلفّع بشرشف هرباً من لسعات البعوض، ويحلم بعالم سعيد يسوده العدل.

ساعتئذٍ كان في المخفر شرطيٌّ نحيل أشيبُ الشعر، له وجه شاحبٌ ممصوص، وعينان صغيرتان كعينَيْ فأر، وله شارب أسود منفوش، طفق يفتّش عن الدرّاجة، الّتي كثيراً ما رآها في الردهة، وعندما يئس من العثور عليها، ضرب جبينه براحة يده، كأنّه يتذكّر شيئاً أضاعه، وأخذ يغمغم: «لقد أخذها الشاويش مفتاح. . سبقني ابن العاهرة. أنا أحمق. . أحمق!!». وأمام غرفة التوقيف ذات الباب الحديدي ذي الكوّة الصغيرة المزروعة بالقضبان، كان ثمّة شرطي شاب له شارب أسود مشذّب، ووجه ممتلئ، وعينان رماديّتان. حنى رأسه، يخاطب الصبيّ الأسود، بصوتٍ خفيض فيه رقّة: «لقد أُطلق سراح رفاقك، لم يعد في الحجز سواك. . هل تعرف لماذا؟»

هزّ الصبيّ رأسه بالنفي. .

واصل الشرطي حديثه: «لأنّ لهم أناساً هناك. . فوق. . في الحكومة. . لماذا تعيش إذا كنتَ مقطوعاً من شجرة. . وحيداً!!» ثمّ قدف به داخل الحبس، وجذب البابَ بعنف.

تكوّم الصغير لصق الجدار، وأخذ ينتحب.

طرابلس (ليبيا)

موسوعة عيدان الكبريت

محمّد أبو معتوق

. . . كثيراً ما أُحسُّ بأنّني أخرج من الجدار. . أو أدخلُ من السّقف. . ولذلك أشعر بالعالم وأشعُرُ بأنّه مفتوح أمامي برمّته. حتّى المعادن الصّلبة تستجيب لي. . فعندما أقبض على حديد السيّارة، ينفتح فجأة أمامي باب، فأنحني برأسي وأرمق السّائق بتوازن، وأطلب منه إيصالي إلى قريتي القريبة من المدينة. . . نعم إلى قريتي وموئل طفولتي ومراهقتي وشتائم أمّي وصفعات أبي، حيث يمكنني أن أتساءل كم عوداً للكبريت يمكن للشجرة الغريبة أن تكون؟

عندما أفرغتُ بيتي في المدينة - بيتي الّذي شربت بثمنه عرقاً - حزمتُ أمري وأخرجتُ نفسي وذكرياتي من البيت وسلّمت المفاتيحَ للغرباء. . وقد خطرتْ ببالي عند تسليمه فكرةُ أن أبني بزجاجات العرق الفارغة منزلاً بديلاً مُعْتَبَراً في فضاء الله. . ولكنّني أقلعتُ عن تنفيذ الفكرة، لأنّني من المصابين بحساسية مفرطة تجاه الزّجاجات الفارغة. . ومن يدري: فعندما أقوم ببناء البيت فقد أخسر حساسيتي تلك وأصبح كائناً بليداً لا يفرّق بين الفارغ والملآن. . لذلك خرجتُ من البيت وتركته فارغاً. . . وقد فعلت ذلك، بعد أن طلّقت الزّوجةَ والأولاد وأوصلتهم إلى بيت جدّهم من طرف أمّهم في المدينة، وذهبتُ إلى القرية، إلى بيت أمّي وأبي من طرفي. . وقد أطلقتُ على هذه المرحلة اسمَ العودة للجذور. ولأنّ قريتنا تنتج البقول والبصل والفوم، ولا تنتج الأعناب والخمائر والأصحاب، فقد قرّرتُ أن أدخل القرية ليلاً وأخرج منها ليلاً حتّى لا تراني ولا أراها. .

في أحايين كثيرة، ورغبة منّي في التّشبّث بالأرض، أحاول أن أقف في ساحة الدّار ليلاً لأمدّ ذراعيّ مقلّداً شجرة: فربّما أورقتْ أصابعي في ليل القرية النّديّ. وعندما أمتلئ بالوحدة والتّحول، وأشعرُ بأنّني قد صرت شجرةً غريبة، أصيح على أمّي العجوز بصوت مرتفع حتّى تسمعني. . لأقول لها: تعالي واقعدي تحت أغصاني. . وإذا لم تصدّقي تحوّلاتي فحاولي بفأس ذكرياتك الغابرة وشبابك أن تتدفّئي بخشب روحي.

غير أنّ أمّي تسمع الصّراخ، ولا تجيء.

شجرة.. شجرة... يالوحشة الأشجار وبردها عندما يحاول كائن يابس مثلي تقليدَها.

مع خيوط الفجر الأولى أنتزعُ قدميّ عن الأرض، فتستجيبان لي وتتحرّكان مطوحتيْن بالجذور والتّشبّث والأمّهاتِ الواجمات، ثمّ أمضي إلى حلب. المدينة الّتي أفهم جدرانها ولا تفهم ظمئي وغرابة خمائري.

عندما كنتُ مدرِّساً في ثانويات حلب، استدعاني المسؤول في مديريّة التّعليم وسلّمني قرارَ فصلي من العمل بعد أن أوضح لي بأنّ التّدريس أمانة، ولا يجوز أن نحمل الأمانة بيد وزجاجةَ العرق المثلّث والمصفّى باليد الأخرى. فقلت موضحاً: يا أخي ما عاد مثلّثاً ولا مصفّى ولكن الرّوح معتادة عليه لتتطهَّر.

- «طيّب ألا تستطيع أن تشربه بالسرّ كما يفعل الجهابذة والمبشِّرون»؟ ردّ عليّ المسؤول بتعاطف..

- لا أستطيع.. العلنيّة موقف أؤمنُ به من قبل أيّام «البيروسترويكا» المطبّقة في بلاد الواق الواق.

بعدها نظر المسؤول إليّ متحسّراً وقال: «لذلك، وحفاظاً على هذا الجيل، قرّرنا اقتلاعَك من سلك التّدريس». اقتلاع! يبدو أنّهم يشعرون بأنّني أشبهُ شجرةً غريبة.

عندما انتهى المسؤول من الكلام، امتلأتُ بالخوف والتّعرّق.. ثمّ أحسستُ بالدهشة والانعتاق.. بعدها، خرجت من الجدار إلى الهواء والضّجيج.

في صباحات حلب أذهب إلى مكان مبيت أولادي في بيت جدّهم لأمّهم وأدور حول البيت مثنى وثلاثَ ورباع، لأزوّد صدري بهواء يخصّصهم ويعينني على احتمال يومي من دونهم.. ثمّ أذهب إلى السّاحة العامّة في مواجهة النّصب الحجري الكبير لأقف هناك على بلاط أرضيّة السّاحة الكتيم وأرفع ذراعيّ مقلّداً شجرة، وأرمق الهواء والأرض بغرابة فائقة وأنتظر عبور النّسوة والعصافير والخلق؛ فربّما وقع عصفور ضالّ على أصابعي، عصفور أنهكته الوحدةُ والتّحليقُ العظيم.

وعندما لا تستجيب العصافيرُ لمقترحات المخيلة يحاول النّاس العابرون والمستغربون أن يلقوا بالقطع النّقديّة إلى جهات جسدي وأغصاني... فاتأمّل القِطَعَ المعدنيّةَ بغرابة، وتلتمع في جهات مخيلتي الأفكار... وعندما يصل المبلغ السّماوي إلى حدود الـ (٢٠) ليرة أحرّك جذعي وأغصاني وأنحني لالتقاط القطع المعدنيّة المتناثرة، مهرولاً إلى أقرب بائع للخمور لأفتتح نهاري بزجاجة صغيرة. في المساء أقف مدّة أطول، ولذلك أضطرُّ للقعود مثل بوذا نحيل؛ فأعباءُ المساء أعتى من أن تحتملها شجرةُ جسدي وكبدي الخائريْن من وقفة الصّباح وزجاجته المبكرة... ثمّ إنّ القعود يتيح لبوذا أن يتأمّل الخليقة والخلق ويصدر التّعاليم، ويتيح لي أن أحذر من حركة الأطفال، ويُمكّنني من احتواء القطع النّقديّة في حجري حتّى لا تضلّ. الأولاد الصّغار أحبّهم وأحذرهم؛ فلقد ذهب بعضهم بعيداً، وصدّقوا بأنّني شجرة، فحاول عددٌ منهم التّبوُّلَ على جذعي وحاول بعض آخر التّعلّق بأغصاني واقتسام النّقود معي.

في المساء عندما تتهاوى السّاحةُ الحجريّةُ من الفراغ والتّعب والتّماثيل، أجمعُ النّقودَ وأعدُّها وأقرّر لون الأمسية وطبيعتها. وغالباً ما تكفيني نقود المساء الطّويلة لأذهب إلى خمّارة «الشّباب» الّتي يشرف عليها ويديرها المرحومان «حنّا وإميل كعده» حيث يُقْسِم الكثيرُ من الرّوّاد أنّ روحيهما ترفّان على الصّحون والكؤوس لتحصيا غلّةَ المساء. وكنت واحداً من الّذين لا يكتفون برؤيتهما فحسب، وإنّما أتابع الشّرب والمقارعة حتّى أتمكّن من الحديث إليهما.. لنبدأ معاً قرع الكؤوس والذّكريات والتّحدّث عن أيّامهما ومقدار كراهية الزّبائن لهما... ثمّ أتعالى عليهما بالصّراخ والشّتائم حتّى ينصرفا معاً إلى المقبرة ليكتشفا معاً فضائل الموت والبرد والأشباح على معاقرة الزّبائن الكلام.

بعد أن أنتهي من إفراغ كائنات الطّاولة أتلفّتُ للطاولات المجاورة، ثمّ أمدّ كفّي إلى رجل الطّاولة وأضغطه ليستجيب لي وتتساقط من مسامه قطراتُ العرق الّتي هدرتْ فوقه في الأيّام السّالفة.. بعدها أنهض وراءهما، وراء الشّبحين (حنّا وإميل)، وبي رغبة جارحة في عصرهما حتّى تشرق فيهما النّداوةُ ويعيدا معاً الزّمان الّذي مضى، أو يذوبا من مخيلتي ويتحوَّلا إلى غبار لا طاقة له على العودة ولا طاقة له على الذكريات.

في تلك اللّيلة - ليلة المطاردة الغريبة - وعندما وصلت إلى تخوم المقبرة ولم ألمح شبحيّ العزيزيْن، قرّرتُ العودة إلى القرية لأنام.. والنّوم شيء عصيّ لا يتحقّق إلاّ في مكان عصيّ، وقرب أمّ عصيّة وقرية من العصاة.

عند زاوية الطّريق حيث أنتظر عبرت سيّاراتٌ كثيرة. . ثمّ استجابت لإشارتي سيّارة. مددتُ رأسي لأصعد فاصطدمتُ بالباب، وبدأتُ أشعر بأنّ الحواجز تستعصي وتتعالى عليّ.

ـ إلى أين يا أخ؟. تساءل السّائق.

ـ إلى قرية الحمضانة.

ـ خمس وسبعون ليرة.

ـ تكرم عينك.

دخلتُ وقعدتُ قرب السّائق. . والتفتُ إليه. . . وبعد ثلاثة كيلومترات من التّحديق استطعتُ أن أتبيّن ملامحه. . . كان يقعد خلف المقود ورأسه في الأعلى. . . ثمّ بدأتُ الكلام:

ـ أحياناً أحبّ أن أزور المقبرة.

ـ «بعد منتصف اللّيل. . . مزاج عجيب. . .» ردّ السّائق بعصبيّة.

ـ معك حق. . وخصوصاً إذا كان لك صديق اسمه سمير «الددم» ويكتب الشّعر. . . وقد أرسل آخر قصيدة «هيء» إلى الصّحيفة الأدبيّة في العاصمة. . . وبعد أن توفّي نُشرت القصيدة دون أن تعلم الجريدةُ بوفاته ودون أن يعلم هو بنشر القصيدة. ألا يجب علينا، نحن الأصدقاءَ، أن نخبر أصدقاءَنا الّذين ماتوا عن آخر الأخبار؟ ولذلك قلت في نفسي بعد أن شاهدتُ القصيدةَ منشورةً في الجريدة وبعد أن خرجتُ من خمّارة بيت الكعدة: يجبُ على الإنسان أن يوصل الأمانة لأصحابها. المهمّ يا أخ، دخلتُ وأخرجت من جيبي خمسَ علب من الكبريت لأبدأ البحث عن قبره. وصحتُ: يا أخي يا سمير أين أنت؟ فلم يردّ عليّ أحد. . الحقيقة ما كان معه حق. . يبدو أنّ الأخ قد مات موتاً كاملاً. . . يعني الّذي له قصيدةٌ مرسلةٌ للنّشر يجب أن يحسب حسابه ولا يموت موتاً كاملاً، حتّى يتمكّن من الرّدّ على صوت صديق مثلي. ثمّ قلتُ لنفسي من حقّ أهل المقبرة أن يسمعوا القصيدة ويعرفوا أنّ واحداً منهم يكتب الشّعر. بعدها أخرجتُ الجريدة وفردتها وبدأت القراءة. ولكنّني لم أقدر، فقد كانت العتمة عميقة. . أشعلتُ كومة الكبريت الّتي أحملها. لم يردّ أحد عليّ. . . صرخت على واحد من آل «الكعدة» من أصحاب خمّارة «الشّباب». . ثمّ اكتشفت الحقيقة.

المقبرة الّتي دُفن فيها صديقي الشّاعر «سمير ددم» غيرُ هذه المقبرة. أحببتُ أن أدخّن سيكارة. التّدخين بالمقابر حلو، والواحد يحسّ بأنّ كلّ شيء في المقبرة يدخّن: العظام والتّراب واللّيل. . وعلى باب المقبرة لم تكن قد وُضعت لافتةٌ تحذّر من مضار التّدخين، وانتبهت. . كانت الجريدة الّتي معي تدخّن. . رميتها بخوف. . . ثمّ بحثت عن سيكارة في المقبرة، فلم أجد. لو تسمح يا أخ. . هات من عندك سيكارة.

ردّ السّائق بغضب: «ما معي». . ثمّ ضغط على المكابح فتوقّفت السيّارة فجأة وارتدّ جسدي إلى الخلف ارتداداً عنيفاً.

ـ خير إن شاء الله. . صار شي؟

ـ ما صار شي لو سمحت أعطني الأجرة.

ـ هل وصلنا؟

ـ لم نصل ولكنّني أريد الأجرة.

ـ خلّنا حتّى نوصل وبعدها تأخذ الأجرة ووفوقهاكأس عرق وحبّة مسك.

ـ أعطني الأجرة بدون حبّة مسك، وإلاّ فلن أتابع الطّريق.

بعد أخذ وردّ بيني وبين السّائق تحدّث السّائقُ عن أولاد الحرام الّذين يسكرون ولا يدفعون، وقال بأنّ منتصف الطّريق هو الّذي يحل المشكلة. ثمّ طرح ثلاثةَ شروط: الدّفع، أو النّزول، أو العودة إلى أقرب مخفر للشرطة. وقد طُرحتْ هذه الشّروط بعد أن تأكّد السّائق بأنّني من فصيلة أولاد الحرام الّذين لا يقدرون على الدّفع. لكنْ أن تصل الأمور إلى هذا الحدّ، ويطرح عليّ السّائق إنذاره اللّئيم الّذي لا يقلّ تعنّتاً وعوراً عن إنذار «غورو» جنرال الاحتلال الفرنسي، فقد ركبتني حالة من الاعتزاز العنيف رددتُ فيه على الإنذار ردّاً لاهوادة فيه. فرفضتُ الدّفع لاستحالته، ورفضتُ النّزول بسبب البرد والفيافي، وقبلتُ بالخيار الثّالث. ثمّ بدأتُ أفكّر. . . الشّرطة تمسك بالنّاس، والنّاس يعودون للجذور ليتمسّكوا بالأرض، فتخاف الأرض وتتوقّف عن الدّوران، ثمّ يتحقّق الأمنُ والاستقرارُ وتتعالى الإنذارات وسائقو السيّارات.

في طريق العودة لأقرب مخفر، شعرتُ بسلام غريب وتمنّيتُ أن يتعنّتَ الضّابط المناوب في مخفر الشّرطة، فأتعرّض للاعتقال والزجّ في غرفة الحجز، لأمضي بقيّة ليلي قرب جدار وباب، بعيداً عن برودة التّماثيل وفراغ السّاحات والأولاد. وقد حاولتُ أن أبحث في الذّاكرة عن أشياء تؤجّج غضبَ الضّابط المسؤول ليتمسّك بي، ويحقّق رغبات أمّي. . . فتذكّرتُ بيتينْ من الشّعر ألّفهما صديقٌ حيّ، فيهما حماسة وسجون. ثمّ مددتُ يدي إلى علبة الدّخان الّتي تخصّ السّائق فاستللتها من فوق واقية أشعة الشّمس، وأخرجتُ لفافةً وضغطتُ على الولّاعة الحراريّة بعصبيّة ثمّ أشعلتُ السّيكارة

وعببتُ منها نَفَساً عميقاً. . . فما دام الأموات يدخّنون فلماذا لا يدخّن الأحياء أيضاً؟ لقد كان الدّخانُ العميقُ يتصاعد من قصائد صديقي الشّاعر الّذي واريته التّرابَ منذ عشرة أيّام. ليت الدّخان يتصاعد منّي كما يتصاعد من القصائد حتّى يرتاح الأولاد وسائقو منتصف اللّيل، وتخسرَ السّاحةُ شجرتَها العارية.

بعد الكثير من اللّيل والالتفاف والدّوران، توقّفت السيّارة أمام غرفة اسمنتيّة ملحقة بواجهة مبنى كبير. ترجّل السّائق وتحدّث بضع كلمات مع الرّجل المناوب في غرفة الاستعلامات الاسمنتيّة. ثمّ جرى اتّصال هاتفي، فحركة باتّجاه السيّارة حيث تمّ استدعائي لمقابلة الضّابط المناوب في الغرفة الّتي تجاور متاهةً من الممرّات. حين وصلتُ ودخلت، طرح عليّ الضّابط المناوب أسئلة أبويّة ذكّرتني بالأسئلة الّتي أطرحها على أولادي في أوقات صحوي. وعندما أتممت الإجابة على الأسئلة، نهض الرّجل وقال للسائق «خذ غريمك إلى مخفر للشرطة، نحن غير متخصّصين بمثل هذه المخالفات». ثمّ قعد على كرسيّه وانكبّ على الطّاولة فوق كتاب. عندها تذكرت السّاحة والبرد الّذي يطول كلّ شيء، فانتقلتُ إلى الخطوة التّالية ـ وهي مرحلة إلقاء الشّعر ـ فرفعت كفّي وبدأت بالإنشاد:

إنّ السّجونَ وإن تطاول شأنُها
ألفيتها قيداً على الجلاّدِ
الماءُ والصّحراءُ من أجدادنا
وكذا العصا من جملة الأجداد(*)

بعد أن انتهيتُ من إلقاء الشّعر رفع الضّابطُ المناوبُ رأسه عن الكتاب وطلب منّي إعادةَ الإنشاد فأعدتُ. ثمّ طلب منّي بطاقتي الشّخصيّة فناولته البطاقة. فسجّل بعض المعلومات، ودوّن البيتين بعد أن كرّرتها على مسامعه إملاء، ثمّ نهض مودّعاً.

عندما خرجنا من المبنى أسرعتُ باتّجاه السيّارة ودخلتها قبل السّائق وقعدت في مكاني منتظراً من السّائق إيصالي لمخفر للشرطة، من أجل إكمال القصاص.

ـ تفضّلْ انزلْ ـ صاح السّائق مزمجراً.
ـ ومخفر الشّرطة؟
ـ ما عدت أريد منك شيئاً.
ـ ولكنّني أريد.

(*) البيّتان الشّعريان في النّصّ للمؤلّف

ـ ماذا تريد؟
ـ أريد أن توصلني إلى السّاحة.
ـ أيّة ساحة؟
ـ السّاحة عند الفندق السّياحي.
ـ طيّب ـ ثمّ أقلعتْ بنا السيّارة.
ـ هل تعرف؟ ـ قال لي السّائق ـ لقد أعجبني صوتك وأنت تقول الشّعر، هل تكتب الشعر؟
ـ أبداً. . . هذان البيتان من تأليف صديق لي.
ـ مات أيضاً؟
ـ لم يمت.

عندما اقتربنا من السّاحة توقّفت السيّارة، ونظر إليّ السّائق. . . ففهمت ومددت يدي وفتحت باب السيّارة ثمّ انقضضت باليد الأخرى على علبة الدّخان الّتي تخصّ السّائق. . . الأشجار تدخّن في اللّيل. . وفي السّاحات العامّة أيضاً.
ـ معك كبريت؟ سأل السائق.
ـ معي كبريت كثير. . لأنّني أحسب حساباً للنّوم في السّاحة ـ ثمّ أغلقتُ الباب.

* * *

عندما دخلت حَرَمَ السّاحة وبهاءها وبردها، ذهبتُ إلى التّمثال، وابتهلتُ إليه: «أيّها السيّد، أعطني روحَك وخذْ روحي. . أعطني صلابتك وخذْ معرفتي». . . ثمّ قعدتُ على الأرض مثل بوذا نحيل وبدأتُ بإشعال الحرائق مثل بائعة الكبريت، والضّوء والدّخان يتصاعدان من روحي وأصابعي. . وبعد أن أتيت على آخر السّجائر وامتلأت رئتاي بالبرد والرّماد، غفوتُ، متكوّماً على نفسي مثل تمثالٍ مصابٍ بالتّحجّر في خاصرته.

في البرد واللّيل العميق شاهدتُ أمّي في الحلم راكضةً نحوي. وعندما اقتربتْ أشارتْ بإصبعها إليّ، فتقدّم رجالٌ مدجّجون وعبروني وذهبوا إلى التّمثال لاقتلاعه، وعند ذلك صرختْ أمّي: «التّمثال ليس ولدي، ولدي نائم أمامه». . فتراجع الرّجالُ المدجّجون في اتّجاهي واقتلعوني من جذوري دون أن ينتبهوا للنداوة الّتي تركها جسدي على الأرض ـ نداوةٍ لا تقدر أن تتركها التّماثيل عندما تتعرّض للاقتلاع المفاجئ ـ ثمّ شعرت بأنّني أهوي دون أن أتمكّن من تحديد الجهة والمكان. وكنت أحسّ أنّ روحي لا تليق إلاّ بالجحيم لأتخلّص فيها من الوحدة والبرد، ولأسمع فيها استغاثات الحرائق وهي تكتوي ببرودة جسدي وغرابة دخاني. وشعرت بأنّني

أطير. ولم يكن صراخ أمّي بحوزتي، ولا أخيلة وجوه أولادي . . .

عندما دخلتُ الجحيم وجدتُ الكثير من الكتب، وعدداً كبيراً من النّاس وقد ألقوا برؤوسهم على كتب مفتوحة تحتها وناموا والدّخان يتصاعد من أرديتهم وأطرافهم. ثمّ عبرتُ إلى البرزخ الآخر، بلمحة عين أنستني بردي وتكوّمَ روحي . . . وفي صدر البهو كانت طاولة وفوقها وربّما خلفها أو تحتها . . رجلٌ. تقدّم الرّجلُ مواسياً: «اطمئنّ لن يكونَ بردٌ بعد اليوم. لقد أعدتَ للشعر مجده. لكنّك أسلَمْتَنا للحيرة. . لقد انشغلت أجهزتُنا طويلاً بمعرفةِ قائل البيتين الشّعريّين اللّذين ألقيتهما على مسامع الطّاولة قرب الضّابط المناوب.»

ـ أيّة مسامع. . وأيّ ضابط مناوب؟ ـ تساءلت محتاراً.

ـ من حقّك أن تستغرب ـ قال الرّجل . . إنّنا نحاول أن نؤلّف مجلّداً ضخماً (انسكلوبيديا) عن الأدب الذي يهتمّ بالسجون. ولذلك فعندما نسمع شيئاً مكتوباً عن السّجون نبحث باهتمام عن اسم القائل والمناسبة. وأنت أطلقت البيتين دون أن تحدّد شيئاً. . . هل تكتب الشّعر؟

ـ أنا لا. . والشّعر الّذي ألقيته ليس لي.

ـ من هو قائل البيتينْ إذاً؟

ـ أيّ بيتين؟

ـ يبدو أنّ البرد مازال يعوق قدرتك على التّذكّر. . يمكنك أن تذهب وتعود إلينا لتخبرنا عن اسم الشّاعر. . ونحن لا ننوي الإضرار بأحد. المهمّ خدمة العِلم وإتمام الموسوعة الّتي نؤلّفها. وحتّى تتذكّر جيّداً سألقي على مسامعك البيتين. . لقد ورد فيهما، كما تلاحظ، حديثٌ عن الأجداد وأنّ من حق الأجداد أن يعرفوا إبداعاتِ أحفادهم. لا تحاول أن تجهد نفسك. . لديك من الوقت ما يكفي للتذكُّر.

ثمّ غابت التّفاصيل عن متناول يدي. وشعرت بالوحدة، وبدأ البرد يتسرّب إلى مفاصلي، وهو ما أنعش ذاكرتي. . فتذكّرتُ الشّعر واسمَ قائله والمناسبة. ولكن هل يعقل أن أصرّح باسم صديقي الشّاعر بعد أن صرّحتُ بشعره؟ . . وهل يمكن لصديقي الشّاعر أن يغفر لي، لأنّ كتماني لاسمه سيبعد اسمَه عن الورود في الموسوعة؟ لابدّ أنْ يغفر لي. . ولذلك قررتُ أنْ أنسب البيتينْ الشّعريّينْ لصديقي الشّاعر الّذي مات رغم أنّه لم يقلهما. . . فمن حقّه بعد موته أن تفوق شهرته أضرابه من الشّعراء الأحياء، ليتمكّن الدّارسون من التّعرّف إليه والعودة للاهتمام بإبداعاته وتدرّجات الزّرقة على جلده وروحه.

* * *

في اللّقاء الثّاني مع الرّجل الّذي لا يمكن تحديد موقعه من الطّاولة، أخبرته باسم الشّاعر الميّت قائل البيتين وقلت له إنّه مات منذ عشرة أيّام، وأنّ الصّحيفة الأدبيّة في العاصمة قد نشرت القصيدة بعد وفاته.

ـ ليس في دائرة اهتمامنا البحثُ عن شعر الأموات لكنّني سأسعى بكلّ جهد لإدخاله في الموسوعة، تكريماً لعظامه الطّريّة.

خلال ذلك أسعفتني الذّاكرة، فتحدّثتُ للرجل عن الصّحيفة والمقبرة وزيارتي الأخيرة لصديقي لأقرأ عليه القصيدة. وانتهى اللّقاء. ورجعت إلى الطّاولة الوحيدة والكتاب المفتوح حيث يمكنني أن أضع رأسي وأنام.

في اللّقاء الثالث مع الرّجل المسؤول عن إنجاز الموسوعة، أخبرني بفرح أنّهم تمكّنوا من معرفة قائل البيتين الشّعريّينْ الحقيقي، وهو لم يمت كما ذكرت، فتساءلت: كيف؟

ـ ذهبنا إلى بيت الشّاعر المتوفّى وأعجبنا بمكتبته وثقافته. . وحاولنا أن نجد في مؤلّفاته ما يفيدنا. . . وقد وجدنا من جملة ذلك القصيدةَ الّتي أطلقتها في اللّيلة الماضية ووجدنا اسم صاحبها مكتوباً عليها وبجهد قليل تمكّنّا من اعتقاله للتعرّف عليه وعلى إبداعاته. لقد قدّمتَ لنا من خلال صديقك الّذي مات خدمةً لا تعوّض.

في صبيحة اليوم التّالي استيقظتُ، وتفقّدتُ نفسي وبردي، فلم أجد السّاحةَ ولا التّمثال الحجريَّ ولم ألمحْ حركَة النّاس. كنت متكوّماً في غرفة عارية وحولي الكثير من عيدان الثّقاب المطفأة. . . وعندما رفعت رأسي وجدت صديقي الشّاعر قربي. . . كانت الوحدةُ والبردُ قد ذهبا به بعيداً ولم يكن قادراً على الردّ على أسئلتي. فاقتلعتُ نفسي من سطوة جسدي وعظامي وأصدقائي وخرجتُ من الجدار. . . ورحت أتساءل: كم عوداً للكبريت يمكن للشجرة الغريبة أن تكون؟

سوريا

حلم السّبيل*

مصطفى الكيلاني

يُقضّي الرّجل «م» ساعتيْن من المشي في كُـلّ يوم. تـنـطلق الجولـةُ من باب العمارة الخربة وتنتهي قُبالةَ أَحَدِ الأزقّة. .

يوم الأحد. يكون السّير فجراً. الاثنيْن صباحاً. . . السّبت تنقضي الجولة بسهرة خمريّة في نزل فاخر.

يسـأل الطّفـل أباه «م»: لِمَ السّـيرُ في زحمة الـطّريق طَـوالَ أيّـام الأسبوع وفي أزمنة مُحَدَّدَة؟

يُطْرِق الأبُ مُفَكّراً ويُطْبِقُ على المكان صمتٌ ثقيل. تبـدأ الجولـة في كلّ يوم بِحُلُم مبتور: شيخ يلبس عمامة ويُمسك قلماً من القصب وأمامه دواة وَوَرَقَةٌ خُطّت عليهـا أَسْطُرٌ لا يتبـيّن منها الحـالمُ إلاّ «قُدِّرَ لَهُ. . ما كان لِيَكون. . فَتَحَ. . فَتْحاً. . .»

محمّـد الـزّهـروني اسمٌ ولقبٌ تَـرَدَّدَا عـلى لسـان الـرّجـل «م» في صبيحة ليلة الحلم. . تذكّر حديثاً قديمـاً لجدّتـه عندمـا كان في بَـدْء الشّباب ورد فيه ذكرُ الاسم واللّقب مع وصف موجَز لبعض صفات المُسمَّى. . لحيـةٌ كثّةٌ بيضـاء وعمامـةٌ وعينان ضيّقتـان ووجه مُشْـرَبٌ بالحُمْرَة وبعض النتوء في الأسنان العُلْيا وشفة سُفـلى غليظة. . كـأنّه سمع جدّته في الحلم تقول: سِرْ في شارع باب البحر وستجد منـزلَ الشّيخ في زقاقٍ فرعيّ هُناك. .

مَرَّ على شِقَق العمارات والمنازل السّفليّة بَاباً بَاباً. . ترقّب خـروجَ السكّان من بُيوتِهِم واحِداً واحِداً. . ولكنّ الأزمنة لم تتغيّر. . حيطان عالية ولافتات مكتوبة باللّغتيْن العربيّة والفرنسيّة ومعلّقات الإشهـار وروائـح البنـزين والـزّيت المقـليّ وأطعمـة منتصف النّهـار وضجيـج السيّارات والباعة تُخفي حقيقةً يُريدُ «م» أن يعلم تفاصيلها. .

هـذيـان منتصف اللّيـل. امـرأةٌ سمـراء فـارعـة الـطّول، تلبس بنـطلون «دجينز» وقميصاً أصفر، تُضـانك الـزّحمة، ثمّ تـندفـع إلى الرّصيف المُقابل ويتراءى وجهُها في شحوب ضـوء الفانـوس البلديّ قطعةً من الرّعب. . . عين بِلا أشفار وأخرى نصف مُغْمَضة وجبـين بـارز وفم ضيّق وأنف دقيق الأرنبـة. تَهـرول المـرأة بعيـداً عنـه ثمّ يبتلعها أحدُ الأزقّة. . .

المكـان نفق. باب مخلوع. سقيفةُ بيتٍ هَـرِم. غـرفـة مسـتـطيلة يتوسّطها سرير عليه حبّات مَسْبحة مُتناثرة وسروال «دجينز» وملابس نسـاء داخليّة وخـرقة مُلَطّخـة بالـدّم والكُحْـل. وفي الجـدار المقـابـل صـورةُ جسـد أُنثـويّ نصفُ عـارٍ، الثّـديُ الأيمن إلى الأعـلى تُمْسِـك بحَلْمَته أطراف السبّابة والوُسطى والإبهام، والشّعر مسدل على كتفيْن عاريَتَيْن، والـرّأس مُنْقشع، وبـين الفحذيْن قـطعة قُـماش حريـريّ، والقـدمان عـلى أهبـة الوقـوف، وفي الجـدار الآخـر صـورةٌ شمسيّـة مُضَخَّمَة تكسّر زجاجها؛ كأنّها للشيخ الزّهروني وإنْ لم تظهر بوضوح: عمامتُهُ ولحيتهُ الكثّة البيضاء وعيناه الضّيّقتان الصّارمتان. .

شَرْخٌ هناك في زجـاج النّافـذة المقابلة يقسم المشهـد الخارجيّ إلى نصفيْن: بقع سحـاب وأغصان شجـرة عجوز وفـراخ الحائط تمـرّ في لَمْح البصر.

يعلم «م» أنّ الأيّـام تمضي وعقارب السّـاعة تدور، و«الـزّهـروني» يقضي آخر أيّامه في منزل مهجـور داخل زقـاق في مكانٍ غـير معلوم يُسبّح بكلمات لا يفهمها إلاّ الأتقياءُ.

الشّـارع طويـل. يوم الأحـد فَجْراً. رَذاذٌ خفيف. ريـحٌ شتويّـة تكنس الأرض. دكاكين «اللّبلابي» و«الفطائر» والمقاهي خالية إلاّ من سكارى ليلة السّبت.

يشقّ «م» طـريقه في اتّجـاه مُعَاكس للرّيـح الصّقيعيّة. يـرمقها في زحمة اللّيل تهرول بقامتها الفارعـة. يتمنّى أن لا تلتفت إليه. . لا يتمالك نفسه، يندفع في ملاحقتها. .

تلتفتُ إليه. عينٌ بلا أشفار والأخرى نصف مُغْمَضة وجبـين ناتئ وفم ضيّق يبدو أنّه أدرد وذقن دقيق يعلوه احمـرار. . . نوافـذ الشّقق مُقْفَلَة، وخيـوط الرّذاذ تُعَـابث فوانيسَ الشّـارع الطّويـل، وصَاحبـةُ بنطلون «الدّجينز» تركض لاهثـة كَقِطّةِ مـزبلةٍ يُداهمهـا خطرٌ مـا. . تختفي في مُنعرج ثمّ ينحسر ظلامُ الفجر بِتُؤَدَة لِيُولد صباح ميّت.

يومُ الاثنيْن صباحٌ شتويّ يعجّ بِحَركات العمّال والمُوَظّفين والـطّلبة وتلامذة الابتدائيّ والثّانويّ والحافـلات والسيّارت. . المـطر غزيـر. الحيطان المُبَلّلَة ترتعش ألوانُها وأشكالهـا في زحمة مشهـد رماديّ يمتـدّ من أسفـل الأرصفة وأوحـال البالـوعات الفـائرة إلى الأعـلى، حيث السّحبُ الدّاكنة وحيوطُ المطر نبالٌ ترشق جثّة النّهار الوليد. . أخبـار الثّـامنـة حـروب، دمـار، الـدّولار، القُبّعـات الـزّرقـاء، الأطفـال يُقتلون. . اعتاد «م» أن يتناول قهوته الصّباحيّة حِذْو المذياع ليستمع بانتباه إلى أخبار العالم. محاولة انقلاب فاشلة. الأممُ المتّحدة. مجلس الأمن. المسـاواة بـين جميـع الأمم. أطفـال العـراق. حقّ الملكيّـة. الانـتزاع واجب. المحكمة تقرّ حقّ التّسـوُّل في الـولايـات المتّحـدة الأمريكيّة. تهبّ على المدينة ريحٌ شتـويّة بـاردة. الطّريق إلى «محمّـد الـزّهروني» مجهـولة. مـطر وأوحال وأزقّـة ملتويـة وواجهات بلّوريّـة

(*) «حُلْم السّبيل»، عنوان قصّة كتبتُها منذ سبعة أعوام، تقريبـاً، وقد وَجَـدْتُني مُضْطَرّاً إلى إعادة العنوان وإنْ كان هذا النّصّ معايِراً للنصّ القصصيّ الأوّل معايرة تامّة

وسيّارات ومارّة وأطفال المدارس والنّساء يتسارعون بلا وجهة. الشّارع طويل.

الثّلاثاء العاشرة صباحاً. رذاذٌ خفيف وهبّات نسيم شتويّ. يسير «م» من رصيف إلى رصيف. تمرّ أمامه بقامتها المتوسّطة امرأةٌ في الثّلاثين، تلبس معطفاً أسود... تلتفت إليه.. تبتسم. أنوثة قاتلة.. لا يتردّد.. يُبادرها بالتّحيّة تردّ عليه بابتسامة عريضة بيضاء في لون الحليب.. يدعوها إلى كأس حليب دافئ في مقهى صغير.. العينان سوداوان بأشفار طويلة والشّفتان قرمزيّتان والشّامة على الحنك الأيسر في الأسفل والأصابع مرمريّة، وباليد اليُسرى خاتم مُقَبَّبٌ.. تنسكب الدّقائق كخيوط المطر خلف الزّجاج المُقابل.. يدعوها إلى جولة تحت المطر. لا تُمانع. تُمسك بيده في الشّارع الطّويل. يضغط على يدها. تبتسم. العينان سوداوان والشّفتان قرمزيّتان والرّقبة مرمريّة والدّفء ينزرع في حلقه وأحشائه وجعاً لذيذاً خافتاً كأنّه النّار تُشرف على الرّماد. يدعوها إلى شقّته. لا تُمانع. تبتسم. تجلس على حافّة السّرير. تسأله عن سبب إعراضه عن الزّواج. لا يُجيب. تبتسم.. يتدثّر بها.. تتدثّر به. الشّفاه. ثديان مرمريّان مُجنّحان يهمّان بالاندفاع خارج القفص. تتشابك الأيدي والسّيقان وترتفع الأنفاس في أصوات من التّشنّج كأنّها البكاء المُتقطّع.

الشّارع طويل. الأربعاء منتصف النّهار. بردٌ شتويّ يكاد يُدْمي الوجوه. السّماء شحيحة. لا مطر. أمام مقهى «الأحباب» يجلس طفلٌ في السّادسة وحذوه مطريّة صغيرة ومحفظة. يبكي أو يتظاهر بالبكاء. يفرك عينيه مرّاتٍ عديدة. يسأله «م» عن سبب البكاء. يجيب باقتضاب أنّه أضاع الطريق إلى المدرسة.. في وجه الطفل ملامحُ غريبة. عينان ضيّقتان سوداوان وابتسامة مُتخابثة كأنّها لِشيخ في التّسعين وعلى الشّفتين أثر شُكُلاطة.. يدعوه «م» إلى البحث عن المدرسة. لا يُمانع. الشّارع مكتظّ بالمارّة وشريط السيّارات يمنع المترجّلين من العبور إلى الحافّة الأخرى رغم الإشارة الضّوئيّة الخضراء. الشّارع بَحْرٌ من الأجسام المتنقّلة والأصوات والرّوائح..

فكّر «م» في صاحبة السّروال «الدّجينز». قد تظهر... «قُدّر لَهُ.. ما كان ليكون.. فَتَحَ.. فَتْحاً...».. لم ينسَ ذلك الحلم: شيخ في التّسعين يلبس عمامة ويُمسك قلماً من القصب وأمامه دواة وورقة خُطّت عليها تلك الكلمات.. حاول «م» المرور بين السيّارات المُتلاحقة. كادَ يُداس، ارتفعت أصواتُ المُنبّهات والمكابح وانقضى المشهد بفرار الطّفل..

الشّارع طويل. الخميس منتصف النّهار.. هي بمعطفها الأسود وشفتيْها القرمزيّتيْن وعينيْها اللّيْليّتيْن الواسعَتين وجبينها الملائكيّ تمشي ومعها ذلك الطّفل بابتسامته المتخابثة وعينيْه الضّيّقتيْن السّوداوين.. يُبادرها بالتّحيّة.. يسير معها إلى مدرسة آخر الشّارع الفرعيّ القريب من مقهى «الأحباب».. يختفي الطّفل في زحمة السّاحة.. يُمسك بيدها وتُمسك بيده.. يدعوها إلى كأس شاي في مكان مُريح.. لا تُمانع.. يهمّ باستدعائها إلى شقّته، ولكنْ تحصل المفاجأة: تُعْلمه بأنّها حامل في الشّهر الرّابع وتلبس معطفها على عجل والدّموع تبلّل وجنتيها وتدعه قطعةً باردة من المرمر..

كان المطر غزيراً والرّيح شتويّة عاصفة في مشهد رماديّ.. المقهى رَجْمٌ، والجنين قطعةٌ صغيرة من اللّحم الآدميّ حمراء في لون الدّم المُتجمّد، والزّجاج السّميك رداءٌ مشيمة، ودخانُ السّجائر شُعَيْراتٌ رقيقة بدأت تكسو الجمجمة، وهمسات الجالسين من العاشقين والعاشقات أنباضُ قلب في حجم حبّة القمح..

الشّارع طويل. الجمعة الثّالثة بعد الزّوال.. سماءٌ مُقْفِرَة رماديّة.. لا مطر.. المقاهي والمساجد وواجهات المتاجر وقاعات السّينما حزينة.. وجوه المارّة ظلال ميّتة..

تمضي السّاعات بطيئة إلى أن يعلو في السّماء أذانُ العشاء وصفير عاصفة رمليّة، ولا مطر..

الشّارع طويل. السّبت العاشرة مساءً. ليلة شتويّة باردة. يجلس «م» في حانة بأحد الفنادق الفاخرة. الموسيقى هادئة. ضوء أحمر خافت يُغَطّي الأشياء والوجوه.. على الطّاولة قوارير الجعة ومرمدة وأعقاب سجائر.. كلّ الوجوه والأشياء ترتعش. الحيطان، الضّوء الأحمر الخافت، الدّيسكو، الأجساد، الوجوه الرّاقصة، العرق، القيثار. تموج الحانة بما فيها.. يتذكّر «م» صاحبَة المعطف الأسود.. يتمنّى لو يتحوّل المكان إلى سرير رحب وتختفي كلُّ الوجوه كي تُعاد ملحمةُ العناق الحميم.. يضيق المكان وتنقلب الأصوات المُوقّعة إلى جلبة.. يفيض حزنُ ذلك الخميس.. يودّ أن يراها. الجنين حُلْمُه الجديد.. يَلْمح بين التّيقّظ والإغماء طاولةً في أقصى الحانة يجلس حذوها طفلٌ، ذلك الطّفل بابتسامته المُتَخابثة وعينيْه السّوداويْن، وعلى يمينه صاحبةُ المعطف الأسود والعينيْن اللّيْليَّتيْن والشّفتيْن القرمزيّتيْن، وعلى يساره صاحبةُ البنطلون «الدّجينز» والوجه القبيح وبيدها صورةٌ شمسيّة مُضخّمة في إطار من الخشب المُنَمْنَم خلف زجاج كأنّها للشّيخ محمّد الزّهروني..

تتسارع دقّاتُ قلبه في الجلبة وتكاد تكتسحه موجة نُعاس.. يرفع رأسه ويفتح عينيه في آخر محاولة تَيَقّظٍ.. يُبْصر وجهها الملائكيّ وابتسامةَ طفلة رضيعة ووقار شيخ في التّسعين. ثمّ يُعَاوِده ذلك الحلم: شيخ يلبس عمامة ويُمسك قَلماً من القصب وأمامه دواة وورقة خُطّت عليها أسطر لم يتبيّن منها إلاّ «قُدِّرَ له.. مَا كان ليكون.. فَتَحَ.. فَتْحاً..»

تونس

في هـذه الـزاويـة، تفتـح «الآداب» نفسهـا عـلى ذاكـرتهـا، فتعود إلى ماضيهـا، تكشف مفارقـه، وعلامـاتِه المضيئـة، وهناتـه، ومـلامحَه، وآمـاله، وإحبـاطاتِـه. وإذ تعود إلى ذلـك الماضي، فـإنّها تسعى إلى وصل أجزائها، بالاغتنـاء من تجاربهـا، دون أن يعني هذا بالضّرورة إيثارَ ما سلف منها عـلى ما خلف، ولا جلْد ذاتِهـا على مـا قصّرتْ في القيام به أربعين عاماً أو تزيد.

إنَّ ذاكرة «الآداب» ليست إلّا ذكريات جيل عـربيّ على مشـارف القرن الحادي والعشرين، يكشف أيّامه الماضية ـ بما فيها من عـزيمة وشبـاب وأحلامٍ وجمـوح ونجـاح وإخفـاق ـ عـلى خلفـه أو مجـايليـه الجدد. وقد يُعلِّق صـاحب المجلّة أو مديـر التّحريـر أو طرف ثـالث على بعض ما جاء فيهـا، نقداً أو نقضاً أو تثمينـاً أو إضاءة. وسـوف ترصد «الذّاكرة» أهمّ القصائد، أو المقالات، أو القصص القصيرة، أو الأبحـاث النقـديّـة، أو التمثيليّات القصـيرة، أو النّصـوص الشّاعريّة، الّتي كان لها وقعٌ في السّاحة الثّقـافيّة العـربيّة آنـذاك، أو صار لها مثل هذا الوقع اليوم.

محطّتنا الثانية تعود إلى «الآداب» قبل ستّة وعشرين عامـاً تمامـاً. ففي عـدد «الآداب» لشهـري تمّـوز وآب (يـوليـو وأغسـطس) عـام ١٩٦٧، نشر الشّاعـر نـزار قبّاني قصيـدتـه «هـوامش عـلى دفـتر النّكسة». فلنترك الشّـاعر يحدّثنا عن وقـع القنبلة، وذلك في كتـابه **قصّتي مع الشّعر**، وقد اقتطفنا مقاطع دالّة منـه، هي تلك الّتي تقع بين صفحتي ٢١٠ و٢١٩، وصفحتي ٢٣٦ و٢٤٣؛ علماً أنّ المقاطـع الأخـيرة لا تكتفي بعرض مـلامح من انعكـاس الهـزيمـة في وجـدان المثقّف الحزيراني، وإنّما تتّخذ كذلك موقفاً مؤيّداً من تعامـل الرئيس جمال عبد النّاصر مع المثقّفين بشكل عامٍ ـ وهو الموقف الّذي اتّخذته كذلك كـوكبة من المثقّفين، وعلى رأسهم رجـاء النّقّاش ـ كـما تدين المثقّف الحقودَ النّمّام الّـذي يستخدم السّلطة سلاحاً في وجـه زملائـه المثقّفين.

س. س. إ.

ذاكـــرة الآداب ـ ٢ ـ

هوامش
على دفتر النّكسة

نزار قبّاني

- ١ -

أنعي لكمْ، يا أصدقائي، اللّغةَ القديمَهْ..
والكُتُبَ القديمَهْ..
أنعى لكمْ
كلامَنا المثقوبَ كالأحذية القديمَهْ..
ومُفْرداتِ العهر، والهجاءِ، والشتيمَهْ
أنعى لَكُمْ..
أنعى لَكُمْ..
نهايةَ الفكر الّذي قاد إلى الهزيمَهْ..

- ٢ -

مالحةٌ في فمنا القصائدْ
مالحةٌ ضفائرُ النّساءْ
واللّيلُ، والأستارُ، والمقاعدْ
مالحةٌ أمامنا الأشياءْ

- ٣ -

يا وطني الحزينْ
حوّلتني بلحظةٍ..
من شاعرٍ يكتبُ شعرَ الحُبِّ والحنينْ
لشاعرٍ يكتبُ بالسّكّينْ...

- ٤ -

لأنَّ ما نُحِسُّهُ
أكبرُ من أوراقِنا..
لابُدَّ أن نخجلَ من أشعارِنَا..

- ٥ -

إذا خسرنا الحربَ.. لا غرابَهْ
لأنّنا ندخلُها
بكلِّ ما يملكه الشرقيُّ من مواهب الخطابَهْ
بالعنتريّاتِ الّتي ما قتلتْ ذُبابَهْ
لأنّنا ندخلها..
بمنطقِ الطّبْلةِ والرّبابَهْ..

- ٦ -

السرُّ في مأساتِنا..
صراخُنا أضخمُ من أصواتِنا..
وسيفُنَا أطولُ من قاماتِنا..

- ٧ -

خلاصةُ القضيَّهْ
توجزُ في عبارَهْ
لقد لبسنا قِشْرةَ الحضارهْ
والرّوحُ جاهليَّهْ..

- ٨ -

بالنّاي والمزمارْ
لا يَحْدثُ انتصارْ..

- ٩ -

كلّفنا ارتجالُنا
خمسينَ ألفَ خيمةٍ جديدَهْ

- ١٠ -

لا تلعنوا السّماءْ
إذا تخلّتْ عنكُمُ.. لا تلعنوا الظّروفْ
فاللّهُ يؤتي النّصرَ من يشاءْ
وليس حَدّاداً لديكُمْ يصنعُ السّيوفْ

- ١١ -

يوجعُني أنْ أسمعَ الأنباءَ في الصّباحْ
يوجعُني
أنْ أسمعَ النّباحْ..

- ١٢ -

ما دخل اليهودُ من حدودِنا..
وإنّما..
تسرّبوا كالنّمل.. من عُيوبِنَا..

- ١٣ -

خمسةُ آلافِ سنَهْ
ونحنُ في السّردابْ..
ذقونُنا طويلةٌ..
نقودُنا مجْهولةٌ..
عيونُنا موانئُ الذّبابْ
يا أصْدقائي
جرِّبوا أن تكسِروا الأبوابْ..
أن تغسلوا أفكاركمْ، وتغسلوا الأثوابْ..
يا أصدقائي..
جرِّبوا أن تقرأوا كتابْ..
أن تكتبوا كتابْ..

أن تنزَعوا الحروفَ، والرُّمّانَ، والأعنابْ
أن تُبحروا إلى بلادِ الثّلجِ والضّبابْ
فالنّاسُ يجهلونكمْ..
في خارجِ السّردابْ..
النّاس يحسبونكمْ
نوعاً من الذّئابْ..

- ١٤ -

جلودُنا ميّتةُ الإحساسْ
أرواحُنا تشكو من الإفلاسْ
أيّامُنا... تدورُ بين الزّار، والشّطْرَنْج، والنُّعَاسْ
هل «نحنُ خيرُ أُمَّةٍ قد أُخرجتْ للنّاسْ؟»

- ١٥ -

كانَ بوسعِ نفطنا الدّافقِ في الصّحَاري
أن يستحيلَ خنجراً من لهبٍ ونارِ..
لكنَّهُ،
واخَجْلةَ الأشرافِ من قريشٍ
واخَجْلةَ الأحرارِ من أوسٍ ومن نزارِ
يُراقُ تحت أرجلِ الجواري..

- ١٦ -

نركُضُ في الشّوارعِ
نحملُ تحت إبطِنا الحبالا
نمارسُ السّحْلَ.. بلا تبصُّرٍ
نحطِّمُ الزّجاجَ والأقفالا..
نمدحُ كالضّفادعِ
نشتُمُ كالضّفادعِ
نجعلُ من أقزامنا أبطالا..
نجعلُ من أشرافِنا أنْذالا..
نرتجلُ البطولةَ ارتجالا
نقعدُ في الجوامعِ
تنابلاً.. كُسالى
نُشطِّرُ الأبياتَ.. أو نؤلِّفُ الأمثالا..
ونشحذُ النّصرَ على عدوِّنا
من عنده تعالى..

- ١٧ -

لو أحدٌ يمنحني الأمانْ
لو كنتُ أستطيعُ أن أقابلَ السّلطانْ
قلتُ له: يا سيِّدي السّلطانْ
كلابُكَ المفترساتُ مزَّقت ردائي..
ومُخْبروكَ دائماً ورائي
عيونُهمْ ورائي..
أنوفُهُمْ ورائي..
أقدامُهُم ورائي..
كالقَدَرِ المحتومِ، كالقضاءِ..
يستجوبونَ زوجتي..
ويكتبونَ عندهمْ أسماءَ أصدقائي..
يا حضرةَ السّلطانْ
لأنّني اقتربتُ من أسوارِكَ الصمّاءِ
لأنّني..
حاولتُ أن أكشفَ عن حزني وعن بلائي
ضُرِبتُ بالحذاءِ..

(...) إنَّ حزيران كان ثمرة شديدة المرارة. بعضنا أكلها، وبعضنا اعتاد تدريجياً على مذاقها، وبعضنا تقيَّأها فوراً.

أنا كنتُ من الفئة الأخيرة الّتي أضربت عن الطّعام، ورفضت الاعتراف بالجنين المشوَّه الّذي طرحته رَحِمُ حزيران.

قصيدتي «هوامش على دفتر النّكسة» كانت المانيفستو الّذي ضمَّنته احتجاجي ومعارضتي(...)

كتبتُ «الهوامش» في مناخ المرض والهذيان وفقدان الرّقابة على أصابعي. لذلك جاءت بشكل شحنات متقطِّعة، وصدمات كهربائيّة متلاحقة، تشبه صدمات التّيار العالي التوتّر. كما أنّها من حيث الشّكل لم تكن تشبه أيّاً من قصائدي الماضية. كانت مثلي مبعثرة ومتناثرة كبقايا طائر الفينيق.

إنّني لا أذكر أنّني كتبتُ في كلِّ حياتي الشّعريّة قصيدة بمثل هذه الحالة العصبيّة والتّهيّج.

التّهيّج هو ضدّ الشّعر. أنا أعرف ذلك، ولكنّني أعترف لكم أنَّ هذا قد حدث، وأنّني للمرّة الأولى أخالف تقاليدي الكتابيّة الصّارمة، وأتعامل مع الانفعال تعاملاً مباشراً.

هل كان عليَّ يا ترى - انسجاماً مع منطقي الفنّي - أن أنتظر انحسار مياه الطّوفان؟ وبالتالي هل كان على الأدب العربي، شعراً، ورواية، ومسرحيّة، أن يضع أعصابه في ثلاّجة، حتّى ترحل العاصفة، وتنحسر الغيوم الرّماديّة، وينبت للشّجر المحترق أوراقٌ جديدة(...)؟

نُشِرتْ القصيدة أوّل ما نُشرت في مجلّة **الآداب اللّبنانيّة**. ولم أكن متأكِّداً حين دفعتُ القصيدة إلى الصّديق سهيل إدريس أنّه سينشرها. فخطّ سهيل إدريس القوميّ خطٌّ متفائل، وأحلامه العربيّة مشربة دائماً باللّون الورديّ. لكن حين جاء سهيل إدريس إلى مكتبي ذات صباح، وقرأتُ له القصيدة صَرَخَ كطائر ينزف: أنشرُها.. أنشرُها..

قلتُ لسهيل: إنَّ القصيدة من نوع العبوات النّاسفة الّتي قد تحرق مجلّته، أو تعرِّضها للإغلاق أو المصادرة، وأنّني لا أريد أن أورِّطه وأكون سبباً في تدمير المجلّة.

نظر إليّ سهيل بعينين حزينتين تجمَّعت فيهما كلّ أمطار الدّنيا، وكلّ أشجار الخريف المتكسِّرة، وقال بنبرة يمتزج فيها الألم الكبير بالصّدق الكبير:

أرغمني جندُكَ أن آكُلَ من حذائي . .
يا سيِّدي . .
يا سيِّدي السّلطانْ . .
لقد خسرتَ الحربَ مرَّتيْن
لأنَّ نصفَ شعبنا
ليس له لسانْ . .
ما قيمةُ الشّعب الّذي
ليس له لسانْ؟
لأنَّ نصفَ شعبنا
محاصرٌ كالنّملِ والجُرْذانْ
في داخلِ الجدرانْ
لو أحدٌ يمنحُني الأمانْ
من عسكرِ السّلطانْ
قلتُ له :
لقد خسرتَ الحربَ مرَّتينْ
لأنّك انفصلتَ عن قضيّة الإنسانْ . .

- ١٨ -

لو أنّنا لم ندفنِ الوَحْدةَ في التّرابْ
لو لم نمزِّقْ جسمَها الطريَّ بالحرابْ
لو بقيتْ في داخل العيون والأهدابْ
لما استباحتْ لحمَنا الكلابْ . .

- ١٩ -

نريدُ جيلاً غاضبا
نريدُ جيلاً يفلحُ الآفاقْ
وينكشُ التّاريخَ من جذورِه
وينكشُ الفكرَ من الأعماقْ
نريدُ جيلاً قادماً مختلفَ الملامحْ
لا يغفر الأخطاءَ. لا يسامحْ
لا ينحني. لا يعرفُ النّفاقْ
نريدُ جيلاً . . رائداً . . عملاقْ

- ٢٠ -

يا أيُّها الأطفالْ
من المحيطِ للخليجِ ، أنتُمْ سنابلُ الآمالْ
وأنتُم الجيلُ الّذي سيكسر الأغلالْ
ويقتلُ الأفيونَ في رؤوسنا . .
ويقتل الخيَالْ . .
يا أيُّها الأطفالُ، أنتمْ، بعدُ، طيِّبونْ
وطاهرونَ، كالنّدى والثّلج ، طاهرونْ
لا تقرأوا عن جيلنا المهزومِ يا أطفالْ
فنحنُ خائبونْ . .
ونحنُ، مثلَ قِشْرة البطّيخِ ، تافهونْ
ونحنُ، منخورونَ . . منخورونَ كالنّعالْ . .
لا تقرأوا أخبارَنا
لاتقتفوا آثارَنا
لا تقبلوا أفكارَنا
فنحنُ جيلُ القيءِ، والزُّهريِّ، والسُّعالْ
ونحن جيلُ الدّجلْ، والرّقص على الحبالْ ،
يا أيُّها الأطفالْ
يا مطرَ الرّبيع، يا سنابلَ الآمالْ
أنتمْ بذورُ الخصْب في حياتنا العقيمَهْ
وأنتمُ الجيلُ الّذي سيهزم الهزيمَهْ

إذا كان حزيران قد دمّر كلَّ أحلامنا الجميلة . . وأحرق الأخضر واليابس، فلماذا تبقى «الآداب» خارج منطقة الدّمار والحرائق؟ . . هات القصيدة . .

وأعطيتُه القصيدة. وصدقتْ توقّعاتي وتوقّعاته، إذ صودرت المجلّة، وأُحرقتْ أعدادُها في أكثر من مدينة عربيّة. وجلسنا في بيروت، سهيل وأنا، نتفرّج على ألسنة النّار، ونرثي لهذا الوطن الّذي لم تعلِّمه الهزيمة أن يفتح أبوابه للشّمس وللحقيقة.

لكنّ «هوامش على دفتر النّكسة» لم تستسلم للقمعِ والمطاردة، بل أخذتْ تتناسل كما تتناسل الأرانب بشكل خرافيّ: كلُّ نسخة كانت تلد عشر نسخ . . وازدهرت عمليّات النّسْخ والطّبع على آلات الرّونيو(. . .)

وابتدأت ردود الفعل تأتي من كلِّ مكان في الوطن العربي: قبلاتٌ من هنا، وشتائمُ من هناك . . أزهارٌ من هذا، وأشواكٌ من ذاك . . غزلٌ من صوب، وطلقات رصاص من صوب آخر . . تقديسٌ من فئة، وتكفيرٌ من فئة أخرى(. . .)

ويكاد يكون من المستحيل أن أستعيد الآن جميع ما قيل عن «هوامش على دفتر النّكسة»، فهو معروف لدى كلّ من تابع وقائع المعركة في حينها.

إلَّا أنّه يمكن تلخيص عناصرها الرئيسيّة بالنّقاط التّالية :

(١) أنا شاعر وهبتُ روحي للشّيطان وللمرأة وللغزل الفاحش. فلا يحقّ لي، بالتالي، أن أكتب شعر الوطنيّة.

(٢) أنا المسؤول الأوّل عن هزيمة حزيران، بما كتبتُه ونشرتُه خلال عشرين عاماً، من شعرٍ عاطفي ساعد على انحلال أخلاق الجيل الجديد.

(٣) أنا في «هوامش على دفتر النّكسة» ساديٌّ، أعذِّب أمّتي، وأرقص فوق جراحها.

(٤) أنا أثبّط الهمم، وأقتل الأمل، وبالتالي فأنا عميلٌ أخدم بكلامي مصلحة العدوّ . . ولذا يجب شطب اسمي من قائمة العرب.

(٥) أنا لست وطنيّاً، ولكنّني أركب موجة الوطنيّة. وولادتي بعد حزيران ـ كشاعر ثوريّ ـ ولادة غير طبيعيّة.

كلُّ هذه النّعوت والأوصاف والإدانات لم ترمني على الأرض. بل

على العكس، كنتُ أشعر أنَّ قامتي تزدادُ طولاً، وأنّني استطعت بقصيدتي أن أحرّك الجهاز العصبيّ للأمّة العربيّة، وأخرج العقل العربي من غرفة التّخدير(. . .)

لم يكن في نيّتي عندما كتبتُ «الهوامش» أن أمارس تعذيبَ النّفس، أو تعذيبَ الآخرين، ولا أن أسرقَ أضواء الكاميرا وأكسر مزراب العين حتّى أشتهر. ففي ساعاتِ الحزن الكبير تتكسّر كلّ الكاميرات. . ويصبح المجدُ باطل الأباطيل.

ثمّ. . ما هو هذا المجد الّذي يأكل من جثّة التّاريخ، ويترعرع في ظلّ الموت والخرائب؟

كلّ ما فعلتُه هو أنّني استقلتُ من وظيفة مغنٍّ في الكورس الجماعي، ورفضتُ نصوص الأناشيد الّتي كانت تجترّها الجوقة بشكل غريزيّ.

استقالتي لم تقبلها القبيلة؛ إذ ليسَ من عادات القبائل أن تسمح لأولادها بالخروج على طاعتها ومناقشة آرائها بشكل علنيّ.

ليس من عادة القبيلة - أيّة قبيلة - أن تقبل بمبدأ «النّقد الذّاتي»؛ فالصّحراء شديدة الغرور، وشمسها سيف نحاسيّ لا يقتنع بأيّ جدلٍ أو حوار.

النّقد الذّاتي شيء مخالف للطّبيعة العربيّة. وقناعة العربي بتفوّقه، وتميّزه، وسوبّرمانيّته، قناعةٌ لا تُقهر(. . .)

ولذلك لم يصدّق أكثر العرب قصيدتي لدى نشرها للمرّة الأولى. صدمتهم صيغتُها، ولغتُها، وأفكارها، ونبرتُها القاسية. كانوا قد أدمنوا «ديوان الحماسة» واستلقوا على وسائده المريحة. وكانوا واثقين من أنّهم وحدهم يشربون الماء صرفاً «ويشربُ غيرُهم كَدَراً وطيناً».

وهنا حدث الانكسار الكبير بين ذاكراتهم وواقعهم، بين الحلم وبين التّطبيق.

ولم تكن الشّظايا الّتي انغرزت في لحمي بعد نشر «الهوامش» سوى نتيجة طبيعيّة لتحطيم الزّجاج الملوّن في نفس الإنسان العربيّ، وسقوط مفهوم الوطنيّة بمعناه الديماغوجي والعشائري؛ هذه الوطنيّة الّتي كانت لا ترى ولا تسمع ولا تحفظ سوى بيت واحد من الشّعر يمثّل التعصّب القبلي في أعلى درجاته:

وما أنا إلّا من غُزَيَّةَ. . إن غوتْ
غويتُ وإن ترشُدْ غزيّةُ أرشُدِ. .

إنّني بكلّ تأكيد أنتمي لغُزيَّة. . بالولادة، واللّغة، والميراث. ولكن انتمائي إليها لا يعني بصورة من الصّور إلغاء عقلي وبصيرتي، وسكوتي على حماقات غُزيَّة، وحماقات من يحكمونها(. . .)

* * *

ولكي يكتمل هذا الفصل عن حزيران، وعمّا نالني بسببه من صلب، ورجم، وتشهير، وتخوين، أجد أنَّ الأمانة التّاريخيّة تقتضيني أن أسجّل للرئيس الرّاحل جمال عبد النّاصر موقفاً لا يقفه عادةً إلّا عظماء النّفوس، واللّماحون، والموهوبون الّذين انكشفت بصيرتهم، وشفّت رؤيتهم، فارتفعوا بقيادتهم وتصرّفاتهم إلى أعلى مراتب الإنسانيّة والسموّ الرّوحيّ.

فلقد وقف الرّئيس عبد النّاصر إلى جانبي، يوم كانت الدّنيا تُرعد وتُمطر على قصيدتي «هوامش على دفتر النّكسة»، وَكَسَرَ الحصار الرّسميّ الّذي كان يحاول أن يعزلني عن مصر، بتحريض وإيحاء من بعض «الزملاء» الّذين كانوا غير سعداء لاتّساع قاعدتي الشّعبيّة في مصر، فرأوا أنَّ أفضل طريقة لإيقاف مدّي الشّعريّ، وقطع جسوري مع شعب مصر، هي استعداء السّلطة عليّ؛ حتّى إنَّ أحدهم طالب وزارة الإعلام، بمقال نشره في إحدى المجلّات القاهريّة، بحرق كتبي، والامتناع عن إذاعة قصائدي المغنّاة من إذاعات القاهرة، ووضع اسمي على قائمة الممنوعين من دخول مصر.

وحين شعرتُ أنَّ الحملة خرجتْ من نطاق النّقد والحوار الحضاريّ، ودخلتْ نطاق الوشاية الرّسميّة، قرّرتُ أن أتوجّه مباشرةً إلى الرّئيس جمال عبد النّاصر. وبالفعل بعثتُ إليه بالرّسالة التّالية:

«سيادة الرّئيس جمال عبد النّاصر

في هذه الأيّام الّتي أصبحت فيها أعصابنا رماداً، وطوّقتنا الأحزان من كلّ مكان، يكتب إليك شاعر عربي يتعرَّض اليوم من قبل السّلطات الرّسميّة في الجمهوريّة العربيّة المتّحدة لنوعٍ من الظّلم لا مثيل له في تاريخ الظّلم.

وتفصيل القصّة أنّني نشرت في أعقاب نكسة الخامس في

حزيران قصيدة عنوانها «هوامش على دفتر النّكسة» أودعتها خلاصة ألمي وتمزُّقي، وكشفتُ فيها عن مناطق الوجع في جسد أمّتي العربيّة، لاقتناعي أنّ ما انتهينا إليه لا يعالَج بالتّواري والهروب، وإنّما بالمواجهة الكاملة لعيوبنا وسيِّئاتنا.

وإذا كانت صرختي حادّة وجارحة - وأنا أعترف سلفاً بأنّها كذلك - فلأنّ الصّرخة تكون بحجم الطّعنة، ولأنّ النّزيف يكون بمساحة الجرح.

مَنْ مِنّا يا سيادة الرّئيس لم يصرخ بعد ٥ حزيران؟
مَنْ مِنّا لم يخدش السّماء بأظافره؟
مَنْ مِنّا لم يكره نفسه وثيابه وظلّه على الأرض؟

إنّ قصيدتي كانت محاولة لإعادة تقييم أنفسنا كما نحن، بعيداً عن التبجُّح والمغالاة والانفعال، وبالتّالي كانت محاولة لبناء فكر عربي جديد يختلف بملامحه وتكوينه عن فكر ما قبل ٥ حزيران.

إنّني لم أقل أكثر ممّا قاله غيري، ولم أغضب أكثر ممّا غضب غيري، وكلّ ما فعلته أنّني صغت بأسلوب شعري ما صاغه غيري بأسلوب سياسي أو صحفي.

وإذا سمحت لي يا سيادة الرّئيس أن أكون أكثر وضوحاً وصراحة، قلت إنّي لم أتجاوز في قصيدتي نطاق أفكارك في النّقد الذّاتي، يوم وقفتَ بعد النّكسة تكشف بشرف وأمانة حسابَ المعركة، وتعطي ما لقيصر لقيصر وما لله لله.

إنّني لم أخترع شيئاً من عندي؛ فأخطاء العرب النفسيّة والسّياسيّة والسلوكيّة مكشوفة كالكتاب المفتوح.

وماذا تكون قيمة الأديب يوم يجبن عن مواجهة الحياة بوجهها الأبيض ووجهها الأسود معاً؟ ومن يكون الشّاعر يوم يتحوَّل إلى مهرِّج يمسح أذيال المجتمع وينافق له؟.

لذلك أوجعني يا سيادة الرّئيس أن تُمنع قصيدتي من دخول مصر، وأن يُفرض حصار رسمي على اسمي وشعري في إذاعة الجمهوريّة العربيّة المتّحدة وصحافتها.

والقضيّة ليست قضيّة مصادرة قصيدة أو مصادرة شاعر. لكنّ القضيّة أعمق وأبعد. القضيّة هي أن نحدِّد موقفنا من الفكر



العربي. كيف نريده؟ حرّاً أم نصف حرّ؟ شجاعاً أم جباناً؟ نبيّاً أم مهرِّجاً؟

القضيّة هي أن يسقط أيّ شاعر تحت حوافر الفكر الغوغائي لأنّه تفوّه بالحقيقة.

والقضيّة، أخيراً، هي أن نعرف ما إذا كان تاريخ ٥ حزيران سيكون تاريخاً نولد فيه من جديد، بجلود جديدة، وأفكار جديدة، ومنطق جديد.

قصيدتي أمامك يا سيادة الرّئيس، أرجو أن تقرأها بكلّ ما عرفناه عنك من سعة أفق، وبُعْدِ رؤية. ولسوف تقتنع، برغم ملوحة الكلمات ومرارتها، بأنّني كنت أنقل عن الواقع بأمانة وصدق، وأرسم صورة طبق الأصل، لوجوهنا الشّاحبة والمرهقة.

لم يكن بإمكاني، وبلادي تحترق، الوقوف على الحياد؛ فحياد الأدب موت له.

لم يكن بوسعي أن أقف أمام جسد أمّتي المريض، أعالجه بالأدعية والحجابات والضّراعات.

فالّذي يحبّ أمّته، يا سيادة الرّئيس، يطهّر جراحها بالكحول، ويكوي - إذا لزم الأمر - المناطق المصابة بالنّار.

سيادةَ الرّئيس، إنّني أشكو لك الموقف العدائي الّذي تقفه منّي السّلطات الرّسميّة في مصر، متأثّرة بأقوال بعض مرتزقة الكلمة والمتاجرين بها. وأنا لا أطلب شيئاً أكثر من سماع صوتي. فمن أبسط قواعد العدالة أن يُسمح للكاتب أن يفسّر ما كتبه، وللمصلوب أن يسأل عن سبب صلبه.

لا أطالب يا سيادة الرّئيس، إلاّ بحرّيّة الحوار؛ فأنا أُشتَمُ في مصر ولا أحد يعرف لماذا أُشتَم؛ وأنا أُطعن بوطنيّتي وكرامتي لأنّني كتبت قصيدة، ولا أحد قرأ حرفاً من هذه القصيدة.

لقد دخلتْ قصيدتي كلّ مدينة عربيّة وأثارت جدلاً كبيراً بين والمثقّفين العرب إيجاباً وسلباً، فلماذا أُحرم من هذا الحقّ في مصر وحدها؟ ومتى كانت مصر تغلق أبوابها في وجه الكلمة وتضيق بها؟

يا سيّدي الرّئيس...

لا أريد أن أصدّق أنّ مثلك يعاقب النّازف على نزيفه، والمجروح على جراحه، ويسمح باضطهاد شاعر عربي أراد أن يكون شريفاً وشجاعاً في مواجهة نفسه وأمّته، فدفع ثمن صدقه وشجاعته.

يا سيّدي الرّئيس...

لا أصدّق أن يحدث هذا في عصرك.

بيروت في ٣٠ تشرين الأوّل (أكتوبر) ١٩٦٧

نزار قبّاني»

ولم يطلْ صمت عبد النّاصر، ولم تمنعه مشاكله الكبيرة، وهمومه الّتي تجاوزت هموم البشر، من الاهتمام برسالتي. فقد روى لي أحد المقرّبين منه، أنّه وضع خطوطاً تحت أكثر مقاطع الرّسالة وكتب بخطّ يده التّعليمات الحاسمة التّالية:

١ - لم أقرأ قصيدة نزار قبّاني إلاّ في النّسخة الّتي أرسلها إليّ. وأنا لا أجد أيّ وجه من وجوه الاعتراض عليها.

٢ - تلغى كلُّ التّدابير الّتي قد تكون اتّخذت خطأً بحقِّ الشّاعر ومؤلّفاته، ويُطلب إلى وزارة الإعلام السّماح بتداول القصيدة.

٣ - يدخل الشّاعر نزار قبّاني إلى الجمهوريّة العربيّة المتّحدة متى أراد، ويُكرَّم فيها كما كُرِّم في السّابق.

التّوقيع: جمال عبد النّاصر

بعد كلمات جمال عبد النّاصر، تغيَّر الطّقس، وتغيَّر اتّجاه الرّياح، وتفرّق المشاغبون وانكسرتْ طبولهم، ودخلت «الهوامش» إلى مصر بحماية عبد النّاصر، ورجعتُ أنا إلى القاهرة مرّةً بعد مرّة. لأجد شمس مصر أشدَّ بريقاً، ونيلها أكثر اتّساعاً، ونجومها أكثر عدداً.

إنّني أروي هذه الحادثة الّتي لا يعرفها إلاّ القلّة من أصدقائي، لأنّها تتجاوز دائرة الأسرار الخصوصيّة، لتأخذ شكلَ القضيّة العامّة.

فقضيّتي مع الرّئيس عبد النّاصر ليست قضيّة شخصيّة، أي علاقة بين قصيدة ممنوعة ورقيب يمنعها. إنّها تتخطّى هذا المفهوم الضيِّق، لتناقش من الأساس طبيعة العلاقة بين من يكتُب ومن يحكُم، بين الفكر وبين السّلطة.

فالعلاقة بين الكتابة وبين الحكم علاقة غير سعيدة، لأنّها علاقة قائمة في الأصل على سوء الفهم وانعدام الثّقة. لا الكاتب يستطيع أن يتخلّى عن غريزة الكلام، ولا الحاكم يقبل أن يسمع صوتاً غير صوته، وإذا قبل أن يستمع فلا يطربه إلاّ صوت الكورس الرّسمي. ومنذ القديم كان الكلام يقف في جهة، والمقصلة تقف في الجهة المقابلة. ومع هذا لم يتوقّف الكلام، ولم تتعب المقصلة.

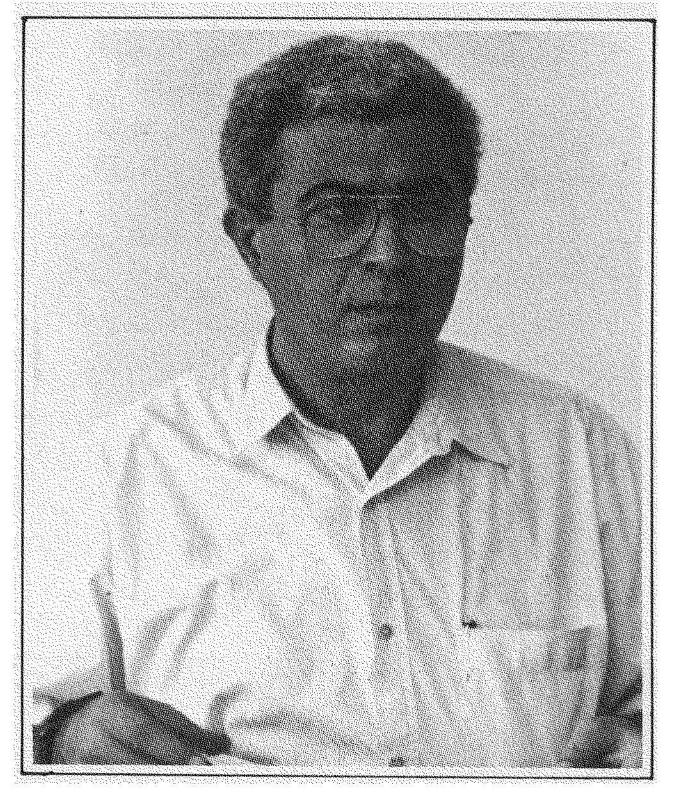
وفيما يتعلّق بالحاكم العربي، فقد تعوّد - وراثيّاً - أن ينام على سرير من قصائد المديح والإطراء، وأن تُحمل إليه أشعار الشّعراء على صواني الفضّة. إنّه مقتنع - بحكم العادة - أنّه شمس.. وأنّه كوكب.. وأنّه ممطرٌ كالسّحاب، وكريم كالبحر، «فليتقِّ الله سائلُهْ».

والحاكم العربي الحديث هو ابنُ آبائه، يحمل ملامحهم النفسيّة، ونقاط ضعفهم، وقناعاتهم بالتفرّد والعصمة. ولا يتصوّر أنّ في قاموس الحكم كلمة «لا»، لأنّ أذنه أدمنَت كلمة «نعم» ورنينَها السّحريّ.

لقد كسر الرّئيس عبد النّاصر بموقفه الكبير جدار الخوف القائم بين الفنّ وبين السّلطة، بين الإبداع وبين الثّورة. واستطاع أن يكتشف - بما أوتي من حدْسٍ وشمول في الرّؤية - أنّ الفنَّ والثّورة توأمان سِياميّان ملتصقان، وحصانان يجرّان عربةً واحدة، وأنّ كلَّ محاولة لفصلهما سيحطّم العربة ويقتل الحصانينْ.

حوار مع الياس خوري

أجراه يسري الأمير



لقد كان من الصّعب أن أتبَعهُ دوماً، هذا الرّاكضَ في شوارع المدينة المدقّق في كلّ زاوية وكلّ بائعِ دخانٍ أو ماسح أحذية، الباحثَ دوماً عن رواية يكتبها، عن قصّةٍ يحكيها لنا ـ لأنّه يحبّ أن يحكي الحكايات، وأن تكون حكاياته جميلة ـ هذا السائرَ أبداً، الّذي يرفض أن يستقلّ سيّارةً خاصّة به، ربّما خوفاً من التعلّق بها، بل تجده مع سائقي الأجرة يُقلّونه إلى عمله، إلى مواعيده.. إلى حكاياته.

أخبرني أحدُ الأصدقاء أنّه كان في الباص وسطَ الزّحام والعرق. لقد كان بينهم، ولكنّه كان من الواضح أنّه لا ينتمي إليهم.. إنّه يجرِّب ويبحث، بينما كانوا هم محايدين، مغبوطين لسعادتهم في الوصول إلى الباص. حين تتركه يائساً من أنك لن تلتقطه يلتقطك بحكاياته، بأشخاصه الودودين، الغريبين، المتسائلين، يدور بينك وبينهم حوار: كيف فعلوا هذا، وهل فعلوه فعلاً؟ هل فعلاً مزّق النّاطورُ الكرديُّ ثيابَ امرأته ليلةَ العرس حتّى يضاجعها؟!

صديقي الّذي يعرف هذا النّاطور أخبرني قصّته: لم تكن زوجته ضعيفة إلى ذلك الحدّ. قال صديقي ودخّن، وكان مايزال يدخّن في تلك الفترة أحياناً دخاناً رخيصاً جدّاً. أخبرني عن هذا النّاطور، أخبرني أنّ أولاده كانوا أكبر ممّا وُصفوا، وأنّ النّاطور هرب يوماً من وجه ابنه حين رفع هذا عليه مطرقة ثقيلة يودّ لو يقتله بها. لماذا اختار إلياس خوري هذا الحدَّ من الحكاية، لِمَ لم يضفِ عليها الحقيقة كلّها، كيف ينزع أو ينتزع قصصَه من صدور الناس، كيف يستنسب الأفضليّة لهذه الحكاية أو تلك؟ كلّنا حكايات.. ألا يؤرّقك أن تقف على شرفة منزلك في ليلة مضاءة بالكهرباء وتنظر إلى كلّ المصابيح الّتي لا تُعَدّ؟ فوراء كلّ غرفة مُنارة ثمّة حكايةٌ تنتظرك، فكيف الوصول إليها؟.

نسيتُ أنّ أسأله تلك الأسئلة حين كنّا معاً في غرفة مطبخ هاربيْن من ضجيج مولّد الكهرباء، أمامنا طاولة عليها تبغُنا وأكوابُ الشاي وبعضُ خوخٍ مثلّج أشتهيه من جديد الآن. نسيتُ أن أسأله مليونَ سؤال، ولكنّني أتعبته وهو أنهكني. قلنا المرّة القادمة ننال من ليلنا هذا. وذهبتُ من عنده كأنّني لم أكن.. إنّه السّر في الكلام، أو ربّما في النبرة، أو ربّما في الصّدق الغريب الّذي كنّا عليه؛ الصّدق الّذي كنت أخاف من فقدانه حين دخلتُ عليه مبنى «النّهار» في المرّة الأولى متلعثماً: «أُريد أن أجري حديثاً معك». كنتُ متسلّحاً بمطلبي وبمجلّة «الآداب»، فإذا به في المرّة الثانية يفكُّ عنّي أسلحتي، وبات القاصُّ صاحبُ الأبطالِ المدجّجين بالسّلاح بحاجةٍ ماسّة للسلام.. وكان سلاماً.. وكان متفائلاً.

أزعجني تفاؤله ولكنّني قدَّرتُه فيه.. إنّه أفضل منّي.. هذا ما قلته لنفسي الّتي لا ترى سوى اسودادٍ يزداد حلكة يوماً إثر يوم. تحادثنا، اختلفنا، اعتذرنا، كنّا لَبِقَيْنْ. وانتهى الحديث، صار عليّ أن أعمل بصعوبة لأحرّره من صيغته الصوتيّة إلى شكله المكتوب، وقد أُنهكتُ حتّى نسيت أمر المقدّمة تماماً. وحين أعلنت إفلاسي أمام مقدّمةٍ لابدّ منها لحديث طويل كهذا، فكّرتُ أن أكتب، وكتبتُ ما كتبتُ، ولست نادماً على شيء. والغيظ وأنا أعمل ليلاً على كتابة المقابلة قد انتهى الآن.. كلّ ما أرجوه قد سبق لإلياس خوري أن رجاه: وهو أن يكون في الحديث حكايةٌ حلوة نخبركم إيّاها، وقولٌ مفيد..

ي. أ

ـ نبـدأ بسؤال أوّل، عـام ١٩٨٤ في زمن الاحتـلال قلت إنّ الكتابة فعلٌ ضدّ الموت في زمن الحرب. فماذا عن الكتابة اليوم في زمن السلم؟

□ هذا موضوع معّقد نسبةً إلى العلاقة الغامضة بالموت؛ فالكتابة توحي أحياناً بأنّها ضدّ الموت، ولكنّها توحي أحياناً أخرى بأنّها اكتمال به. وإذا تناولتُ تجربتي، فإنّي أشعرُ بالحزن حين أنهي روايةً، لأنّني أشعر أنّ شيئاً ما قد انتهى. فبالنّسبة إليّ تنتهي العلاقة مع الشخصيّات لتبدأ حياتَها الخاصّة مع النّاس، وأبدأ أنا بخيانتها لأنّني أبدأ علاقةً جديدةً مع غيرها. العلاقةُ بين الكتابة والموت هي اقترابٌ من سرّ الحياة، من نهاية الأشياء الّتي لا نعرف كيف تبدأ. لا يخاف الإنسانُ من الموت قبل أن يبدأ الحياة، بل تمضي من الحياة قرونٌ قبل أن تبدأ حياتُنا. وهذا أمر مخيف؛ فنحن لا نخافُ من بداية الأشياء، ولكنّنا نخاف من نهايتها لأنّنا نراها. الموتُ هو ما قبل الولادة وما بعد الموت، والكتابةُ هي الوصل بين ما قبل وما بعد؛ إنّها علاقةٌ مع الماضي والمستقبل، فيها يصل الإنسانُ بين طرفَيْ علاقةٍ في وعي النّاس.

حين كتبتُ المقال الّذي ذكرتَهُ عام ١٩٨٣ كان هذا المقال وكثير غيره من المقالات آنذاك تقول ما لا يُقال؛ فكتابتُها (أو القدرة على كتابتها) نعني وجودها. إنّ الأشياء الّتي لا نكتبها تموت، وأهميّةُ الكتابة عند العرب تكمنُ في خطرها وارتباطها بالنبوّة؛ وتأتي هذه الأهميّة من طبيعة الكتابة ذاتها؛ وهي طبيعةٌ توحي بأنّها إن كُتبت فإنّها ستحدث في الواقع، والعكس صحيح. إنّ القدرة على أن تكتب هذه المقالات في ذلك الوقت توحي بأنّها الشكل الوحيد لمقاومة الموت. فأنتَ تكتب عن الأشياء الّتي لم تمت، وهذا يعني أنّك حيّ. أذكر أنّهم في صحيفة **السفير** كانوا يتضايقون من جرأتها. فالمقالات تلك كانت تقول ما لا يُقال؛ وكانت علاقة حبّ وكراهية شأنها في ذلك شأن كلّ العلاقات تقريباً.

ـ يبدو واضحاً أنّك تشير إلى أهميّة الذّاكرة في الكتابة، وقد تناولتَ هذا الموضوع بإسهاب في كتابك **الذّاكرة المفقودة**.

□ الحقّ أنّ أكثر ما يرعبني منذ أن وعيت هو أنّني كاتب. كان يمكن لي أنْ أؤرّخ في **الجبل الصغير**، وأوّل ما فعلتُ في **الجبل الصغير** هو أنّني رحت أنبش في «الأشرفيّة» الّتي وُلدتُ فيها أنا وأبي دون أن أعرفها. وكان أوّلَ ما اكتشفته هو أنّنا نعيش في مجتمع شفهي لا يدوِّن، وهذا المجتمع استمرَّ آلافَ السّنين وكان سيستمرّ آلافاً أخرى لولا التكنولوجيا الّتي دمّرت النصابَ الشفهي. ورغم أنّ هذه التكنولوجيا شفهيّة أيضاً إلاّ أنّ نمط حياتنا وتراثنا لا يستطيع

إلياس خوري في سطور

ـ وُلد في بيروت عام ١٩٤٨.

ـ تلقى دروسَه الأولى في «ثانويّة الرّاعي الصّالح» ـ الأشرفيّة، بيروت.

ـ أنهى دراسة التّاريخ في الجامعة اللبنانيّة.

ـ حاز دبلوم دراسات عليا في علم الاجتماع من جامعة باريس.

ـ مارس التدريس في الجامعة اللبنانيّة، والجامعة الأميركيّة في بيروت، وكليّة بيروت الجامعيّة، وجامعة كولومبيا في الولايات المتحدة.

ـ متزوّج وله ولدان: عبلة وطلال.

ـ اشتغل سكرتيرَ تحرير مجلّة «شؤون فلسطينيّة» منذ عام ٧٦ وحتّى عام ٧٩.

ـ عام ١٩٧٩ انتقل إلى جريدة «السّفير» البيروتيّة كمدير تحرير ثقافي لها وبقي في هذا المنصب حتّى عام ١٩٩١.

ـ يرئس منذ عام ١٩٩١ تحرير «ملحق» النّهار البيروتيّة.

ـ له: تجربة البحث عن أفق (نقد) ١٩٧٤.
عن علاقات الدائرة (رواية) ١٩٧٥.
الجبل الصغير (رواية) ١٩٧٧.
دراسات في نقد الشّعر (نقد) ١٩٧٩.
الوجوه البيضاء (رواية) ١٩٨١.
أبواب المدينة (رواية) ١٩٨١.
الذّاكرة المفقودة (نقد) ١٩٨٢.
زمن الاحتلال (مقالات) ١٩٨٤.
المبتدأ والخبر (قصص) ١٩٨٤.
رحلة غاندي الصغير (رواية) ١٩٨٩.
مملكة الغرباء (رواية) ١٩٩٢.
وتصدر له قريباً رواية مجمع الأسرار.

ـ تُرجمت رواية «الجبل الصّغير» إلى الفرنسيّة عام ١٩٨٧ ثمّ إلى الإنكليزيّة عام ١٩٩٠. وترجمت رواية «الوجوه البيضاء» إلى الفرنسيّة عام ١٩٩٢.

سيصدر في أميركا الترجمة الإنكليزيّة لروايتي «أبواب المدينة» و«رحلة غاندي الصغير» ١٩٩٣ ـ ١٩٩٤، وستصدر في فرنسا ترجمة «رحلة غاندي الصغير» عام ١٩٩٣ ـ ١٩٩٤.

أن يجاريها، وكان الهاجس عندي هو أنّ واقعنا وماضينا يتعرّضان للإبادة.

الأمر الآخر هو أن تكون لبنانياً.. لقد اكتشفتُ فجأة أنّني رجل بدأ وعيُه بالحرب الأهليّة مع مقدّماتها عام ١٩٦٨، واكتشفتُ أنّ هذا المجتمع قد محا تاريخها وكأنّه يحمل ممحاة ضخمة يمحو بها تاريخه ذاته. فالحال أنّه لا يوجد أيُّ نصّ عن عام ١٨٦٠، ولا شيء عن ثورة العشرين أو ثورة الـ ٥٨. نقطة الرّعب هي أنّني كنتُ أعيشُ حرباً (١٩٧٥ - ....) قد يكون مصيرُها شبيهاً بمصائر ما سبقها، فكان هاجسي أن أكتبها. ومن هنا بدأتُ البحث عن صياغةٍ للذّاكرة.

نحن في المجتمع العربي لا ندوّن أيضاً. حرب اليمن مثلاً مات فيها ستون ألف عسكري مصريّ دون أيّ نصّ. في دمشق ثمّة حيُّ المهاجرين، وهو حيٌّ لأناس أتوا من القدس ولم يكتب أحدهم قصّتهم. وهناك آلاف الأمثلة عن حوادث جرتْ ولم تُكتَبْ فبقيَتْ خارجَ الوعي القومي والمحلّي.

> لقد محَوْنا نصفَ التّاريخ الثّقافي العربي من أجل إيديولوجيا الانتماء القومي.

وأمّا على المستوى النّقدي، فالثّقافة العربيّة، كما أُعيدتْ صياغتها في عصر النّهضة، أنتجتْ شيئاً مرعباً. الذّاكرة هي ذاكرة الجاهلي والأموي، أي ذاكرة تمتدّ ألفَ عام إلى الوراء، فماذا عن هذه الألف عام؟ إنّها في الذّاكرة ألف عام من لاشيء، وذلك متأتٍ عن وهمٍ أنّنا وَرَثَةُ ذلك العصر. فالمرحلة الممتدة بين غزو الصليبيّين وعصر النّهضة مرحلةٌ ممحوّة، والعلاقة بالذّاكرة رهيبة: تعيشُ في بيروت ولا تنتسب إلى جدّك الّذي مات قبل سنوات، بل تنتسب إلى المتنبّي.. لقد محونا نصفَ التاريخ الثقافي العربي من أجل إيديولوجيا الانتماء القومي الّذي يعيدنا إلى ذلك العصر الغابر ويمحو ما تبقّى؛ يمحو **ألف ليلة وليلة** وغيرها..

- ما دمنا قد تكلّمنا عن بيروت ١٩٦٨ وعن مرحلةٍ يمكن القول إنّها قد كانت العصرَ الذهبي للحركة الطلابيّة، ولمّا كنت عضواً ناشطاً في هذه الحركة، فلنتكلّم عليها قليلاً. كيف يجري التعامل اليوم مع هذه الفترة؟

□ الحركة الطلاّبيّة مثل كلّ أمر، تُعالَجُ بطريقتين متكاملتين: الأولى هي تحويلها إلى أسطورة فتغدو مرحلةً ذهبيّة أسطوريّة، ويتمّ بالتالي إفراغُها من مستواها الحقيقي؛ والطريقة الثانية هي إغفالها ونسيانها فيتمّ اليوم تغييبها بالمطلق. لقد كانت ١٩٦٨ فترةَ تأسيس للحرب، فترةَ تعبيرٍ عن تحولٍ اجتماعيّ كبير تمَثَّل في دخول الطبقاتَ الوسطى والفقيرة إلى ميدان التعليم، وعدم قدرة النظام آنذاك على ردعها. كان هذا الموضوع من عناصر تأسيس الانفجار عام ١٩٧٥. وأفترضُ أنَّ الحركة الطلاّبيّة اختزنتْ في داخلها كلَّ تناقضات المجتمع، ولاسيّما أنّها كانت ممركزةً في الجامعة اللبنانيّة الّتي كانت المكان العام الوحيد للّبنانيّين.. أنا من الأشرفيّة، ورأيت أهل الشّمال والجنوب للمرّة الأولى في الجامعة اللبنانيّة؛ رأيتُ مكاناً تلتقي فيه روافدُ مختلفةٌ من المجتمع اللبنانيّ. بهذا المعنى كانت مدرسة لي استطعت من خلالها أن أتعرَّف على لبنان ومشكلاته. والأمرُ الأساسي هو أنّ الحركة الطلاّبيّة كانت مليئة بالتناقضات، منها الطائفيّة ومنها أيضاً كلّ العاهات الّتي ظهرت في الحرب اللبنانيّة لجهة التسويات غير المبدئيّة.. نحن اليسار كنّا نقبل ضمناً التحالفَ الطائفيَّ الإسلاميَّ وهو التحالف الّذي صار فيما بعد من سمات الحركة الوطنيّة ومن كوارثها كذلك. كنّا نحصر أنفسنا (نحن اليسار) في المسائل الوطنيّة العامّة دون الدخول في التفاصيل؛ فلم نبحث في البرنامج - برنامج كلّيّة الطبّ، الفلسفة، التاريخ - أي المبنى الفكري السّائد؛ وهذا ما فعلته الحركة الوطنيّة أيضاً، إذْ لم تدخل في تحليل البنى الداخليّة، فوقعت فريسةً للشعارات وكرّرتْ محاولات السّلطة.

- ماذا عن النّصوص الّتي تناولتْ تلك الحقبة، أذكر منها اثنين: **طواحين بيروت** لتوفيق يوسف عوّاد و**عودة الطائر إلى البحر** لحليم بركات..

□ عوّاد وبركات عالجا مواضيعَ الحركة الطلابيّة من خارجها.. لكنّهما - كي لا نظلمهما - حاولا أن يلتقطا الجوانب المختلفة فيها. وأنا لا أتوقّع أن تُتَرْجَمَ التجربةُ الطلاّبيّة في الأدب بل في علم الاجتماع. إنّها مرحلة ملتَبِسَة، كتبتُ عنها قليلاً في **الجبل الصّغير**، لكنّها لم تُكتب بشكل حقيقي في علم الاجتماع وغيره بعد. وعدم كتابة تلك التجربة هو جزء من عدم كتابة أيّ شيء. في الحركة كان هناك كلّ مؤسّسي الأحزاب وقادتها، ومع ذلك لم تدرَسْ الحَرَكَةُ ولم تُحلَّل، وهذا جزءٌ من أنّنا لا ندرس مجتمعنا. مشكلتنا هي العلاقة **بالحاضر** وإخضاعه للتحليل؛ فالثّقافة عندنا شيء آتٍ من الماضي أو الغرب/المستقبل ولا علاقة لها بالمعيش.. مشكلة الذّاكرة هي غيابُ الحاضر: فنحن نعيش إمّا ذاكرة قديمة جدّاً، أو حديثة جدّاً!

- لماذا لم تحاول أن تكتب تجربة الحركة الطلاّبيّة بنفسك؟

□ الثّقافة ليست قراراً فرديّاً، وإنّما هي بنية. المشكلات الثقافيّة لا يحلُّها الأفرادُ بل نظام ثقافيّ، مادامت الثّقافةُ خارجَ دورة الإنتاج. نحن مجتمعٌ لا نربط بين العلم والحياة: فالعلم نستورده ولا ننتجه،

الثقافة عندنا آتيةٌ من الماضي أو الغرب / المستقبل ولكن لا علاقة لها بالمعيش!

فهو كالسحر بالنّسبة لنا؛ والإنجازات العلميّة في الغرب سحرٌ وشعوذة. ومادام المجتمع دون دائرة تلفّ فيه الإنتاج الثّقافيّ بالانتاج الاجتماعي فإنّ الحلول ستبقى فرديّة؛ والحلول الفرديّة ليست حلاً كما ذكرنا، والوحيد القادر على تجاوز هذه المشكلة هو الأدب.

ـ نسأل الآن عن إلياس خوري الصحافيّ..

□ بدأتُ حياتي الصحفيّة في **شؤون فلسطينيّة** كسكرتير تحرير، وهي مجلّة شهرية لا تخضع للقانون الصحفي. عام ١٩٧٩ تركتُ المجلّة وصرت مدير تحرير **السفير** ومسؤولَها الثّقافي، وهناك بدأتُ تجربتي مع المقال الصحافي.. كنّا نُصدر ملحقاً أدبيّاً في **السفير** كتبتُ افتتاحيّاته بين عامي ٧٩ و٨٠. مقالاتي لم تكن ذات شأن بالنّسبة لي، لأنّني اعتقدتُ أنّ المقال صرخةٌ، ولا يستطيع المرء أن يصرخ كلّ الوقت لأنّه سيفقد صوته بالتأكيد. بعدها انقطعتُ عن الكتابة بسبب سفري إلى الولايات المتحدة، ثمّ بدأتُ المقالَ الصحفيّ من جديد عام ١٩٨٣ إبّان الاحتلال الإسرائيلي. والمقال هذا مهنته شاقّة لأنّه ليس دراسةً أو ريبورتاجاً أو مراجعة كتاب؛ إنّه نوع خاص وصعبٌ استطعتُ أن أقومَ به في المرحلة الأولى لأنّه كان تعبيراً عن موقف: لقد كان هنالك إحساسٌ بالواجب اليومي يدفعني لاتّخاذ موقفٍ تجاه حالة الاحتلال. ثمّ تحوّلت إلى محترفٍ للمقال الأسبوعي الّذي هو بالنّسبة لي تمرينٌ على قراءة الواقع: تمرينٌ دائم على الرّواية وملاحظةِ الأشياء وربطِها.

لكنّ المقال هو في الأساس موقف. وأنا أنتمي إلى رؤية تقول إنّ كتابة المقال هي موقف فكري وسياسي.. وفي فترة حرب الخليج، مثلاً، كتبت المقالَ ثلاث مرّات في الأسبوع، لأنّ فعلي ذاك كان موقفاً.

ـ ما هو القاسمُ المشترك بين مقالك عام ١٩٨٣ ومقالك أثناء حرب الخليج؛ فلقد لاحظنا ازدهارَ كتابة المقال الأسبوعي كموقف لديك؟

□ كتبتُ المقال أيضاً إبّان حرب المخيّمات. وبعد أن انتهى **زمن الاحتلال** عام ٨٥، تحوّل المقال الصحفيّ إلى مقال أسبوعيّ، أي تحوّل إلى نوع كتابي أحترفُه بشكل منظّم..

ـ أقصد: هل كان المناخ العام المحيط واحداً؟ لقد كانت مقالات **زمن الاحتلال** كتابةً للّذي لا يُقال. فهل يمكن أن نعتبر أنّ هذا الجوّ العام سادَ فترة حرب الخليج كذلك؟

□ نعم.. لكن لم يكن الهدف هو أن تكسر مزراب العين، بل أن تقول! لقد كنتُ في تلك الفترة في حالةٍ من الضيق الشديد، لا لأنّني شعرتُ بالخوف أو لأنّني لم أكنْ أريد أن أبقى وحيداً.. ولكنّي أحسستُ بالانزعاج لأنّ المرء حين يكون وحيداً إلى هذا الحدّ في لحظات معيّنة فإنّه يغدو أشبه ما يكون بمجنون الضيعة؛ وهنالك خطر في أن تصير الكتابة ككلام أخْوَت الضيعة. فأخوت الضيعة يقول الكلام الّذي لا يقوله الجميع، ويُسْمحُ له بذلك، وهو جزء من **اللّعبة الداخليّة** لكلّ قرية، ولكلّ مجتمع.

كنت أشعر بالخوف من أن أنزلق إلى هذا الدور، ولم أكن أريده لأنّه دور متواطئ مع أخوت الضيعة. فحين يُسمح للكاتب بقول هذا الكلام فإنّ ذلك يعني جزئيّاً أنّ دوره لازمٌ حتّى يفرّج الكاتبُ عن المكبوت. وهذا كان يزعجني جدّاً.. وحاولتُ جاهداً أن لا أقع فيه. وفي تلك الفترة دخلت في هيئة تحرير مجلّة **الطريق** كيْ لا أكون وحدي رغم الخلافات بعد سلسلة مقالات كتبها سمير سعد في **النّداء** ضدّي وضدّ مقالاتي في **السّفير**.. لكن رغم علمي بالخلافات مع بعض مثقّفي الحزب الشيوعي إلاّ أنّني سعيت إلى أن أفكّ العزلة حولي.. في تلك الفترة عملتُ كثيراً في اتّحاد الكتّاب اللبنانيّين، وفي المجلس الثّقافيّ للبنان الجنوبي.. حاولت أن أوجدَ نفسي في أماكن مع أناس آخرين حتّى لا ألعب دور مجنون القرية.

حاليّا لا أعرف كيف ستقيّم هذه المرحلة، أو كيف سأقيّمها أنا على الأقلّ. فأنا لاأزال أشعر أنّنا في إطار الممنوع، أي لاتزال كتابةُ المقال تتمّ ضمن إطارٍ شبه ممنوع. فمثلاً صارت المقاومة بعد انتفاضة ٦ شباط «موضة»؛ وصار الّذين رموْا الرزَّ على الإسرائيليّين ورقصوا معهم هم أبطال الكلام عن المقاومة. لكن بقي ما هو ممنوع ممنوعاً؛ فممنوع أن تقول إنّ ٦ شباط حدثٌ طائفيّ، كما أنّ مفاعيل حرب الجبل - برأيي - كانت مفاعيلَ كارثيّةً على تيّار وطني ديمقراطيّ. ثمّ أتت حربُ المخيّمات، وفيها تحوّل الممنوع إلى أمرٍ مرعب. وهكذا، فإنّني أرى أنّنا لانزال - حتّى اليوم - في إطار الممنوع.

ـ مادمنا قد دخلنا في إطار علاقتك مع بعض مثقفيّ الحزب الشيوعي فلنسألك: هل كان موقفهم ذاك موقفاً مبدئيّاً، أم كانت له علاقة بالنّظرة الّتي عبّر عنها مهدي عامل في كتابه **نقض الفكر اليومي** وهو الكتابُ الّذي يرميك بتهمة العدميّة؟

□ في تلك الأثناء كنتُ أجهل ما يحدث ضمن الحزب؛ بل إنّي أجهل ما يحدث داخله اليوم! ذلك أنّ مثقّفي الحزب الشيوعي

> العـدميُّ لا يحمـل السِّـلاح، وبـعض الشيـوعيّـين استنتجـوا عـدميّتي من إخضـاعهم الموقفَ الفكريَّ للسيـاسـة اليوميّة.

يخضعون على الدّوام موقفَهم الفكري تجاه القضايا اليوميّة للتكتيك السياسيّ للحزب. وقد قلتُ لهم آنذاك في مناقشات موسّعة، إنّ مقالاتي تخدمهم؛ أليسوا حلفاء لوليد جنبلاط؟ عظيم! أن يكتب واحدٌ من أصدقائهم (طبعاً لا أحد يشكّ في أنّني كنت يوماً عضواً في الحزب) في **الطريق** فإنّ هذا يشكّل ضغطاً؛ فهل أنتم موافقون على الانجرار وراء اللّعبة الطائفيّة؟ من الأكيد أنّكم كشيوعيّين لستم طائفيّين، ولذلك فإنّ بإمكانكم أن تستخدموا الموقفَ المبدئي لتحسين علاقاتكم مع حلفائكم وذلك بالضغط عليهم. في تلك الفترة لم تكن لدى المثقّفين الشيوعيّين ـ باستثناء قلّة ـ أيّةُ قدرة على التمييز بين خدمة الخطّ السياسي المباشر وبين الموقف المبدئي الّذي يتخذّه أيُّ مثقّف. ذلك أنّ المثقّفين اليساريّين، والشيوعيّين منهم بشكل خاص، لم يستطيعوا التمييزَ بين هذين المستويين. وهذا خلقَ لديّ مشكلاً ضخماً. أذكر مثلاً روايتي **الوجوه البيضاء** الّتي قوبلتْ بحملة شنيعة، حملةٍ شفهيّةٍ: لم يُكتب ضدّها لكنْ خُلِقَ جوٌّ اتّهمتُ فيه بالخيانة. ومن بين المثقّفين اللبنانيّين الّذين وقفوا مع الرّواية كان محمد دكروب؛ وهذا يعني أنّه كان بين المثقّفين الشيوعيّين من له القدرة على التمييز بين الفنّ والسّياسة.

ـ يمكن أن نتوقّف قليلاً عند تهمة العدميّة الّتي أصابتك وأصابت عدداً آخر من المثقّفين بسبب كلام مهدي عامل..

□ أنا رددتُ على كتاب مهدي بمقال تلوتُهُ في ندوة تكريميّة له عُقِدتْ في طرابلس (لبنان). أنا أعتقد أنّ موقف العدميّة هو موقفٌ فلسفيٌّ لا أتبنّاه. وأنا أذكر أنّ النّاقدة د. يمنى العيد نشرت دراسة نقديّة عن قصّة «رائحة الصّابون» من كتابي **المبتدأ والخبر** واستنتجتْ فيها أنّني عدميٌّ؛ فأخبرتها أنّني حين كتبتُ «رائحة الصّابون» كنت أكتب **زمن الاحتلال**، وكان اسمي موجوداً على مجلّة **الطريق**، فأنا إذنْ لست عدميّاً.. وإنّما موقف هذا الأخ المقاتل في القصّة ـ لا أنا ـ ناتج عن ظروف صعبة؛ فعلينا أن نُميّز بين الكاتب وبين الشّخصيّة الفنّيّة. أنا كإنسان أُتّهم بأنّي قومي عربي، لكنّني لا أستطيع أن أكون عدميّاً؛ فأنا ملتزم؛ وأنا لم أترك معركة إلاّ وشاركت فيها بكلّ المعاني: من حمل السّلاح إلى غير ذلك.. الإنسان العدميُّ لا يحمل السّلاحَ إلاّ إذا كان يهدف إلى قتل النّاس الأبرياء في الطرقات، ولكنّي كنت في الواقع شديد الانضباط والالتزام.

أعتقد أنّ تهمة العدميّة تأتي من فكرة كانت تسيطر على الماركسيّين وهي أنّهم يملكون الحقيقة. ولعلّ أهمّ نصّ لاهوتي في الماركسيّة هو نصُّ لجورج لوكاش عن الحزب؛ وأنا قرأته منذ زمن بعيد وكنتُ أرتجفُ كأنّني أتلو القدّاس في كنيسة؛ فأنت تشعرُ مع النّص أنّ الانتماء الحزبي انتماءٌ شمولي، فكأنّك منتمٍ إلى هيئة لا تخطئ وإلى مكان يملك الحقيقة، فإذا أراد هذا المكانُ أنْ يتنازل عن جزءٍ من الحقيقة «تكتيكيّاً» فيجب أن لا تنسى أنت أنّه لايزالُ يملك الحقيقة. أنا شخصيّاً لم أكن حزبيّاً بالمعنى الحقيقي في حياتي، بل كانت أماكن التزاماتي أماكنَ فضفاضة لا تلزمني فكريّاً وإنّما تلزمني سياسيّاً. ولم أربط يوماً بشكل ميكانيكي بين أفكاري وبين السّياسة، بعكس الماركسيّين. وهكذا ترى أن الاتّهام بالعدميّة ناتج عن أنّني لم أخضِع الموقف الفكري للسياسة. أنا لا أملك موقفاً سياسيّاً محضاً؛ في الموقف السّياسي أنا أستطيع أن أقبل تنازلات كثيرة؛ فأنا شخصيّاً لا أتصوّر إمكانيّة صلح مع إسرائيل، وهذا رأيي العميق ولا أتصوّر إسرائيل إلاّ منتهية شأنها شأن الحروب الصليبيّة؛ فدولة مثل دولة إسرائيل احتيالٌ على التاريخ ولا يمكن أن تستمرّ؛ ولكنّني أستطيع أن أفهم بالتكتيك أن نقوم بمفاوضات وأن نقيم دولةً فلسطينيّة، وأستطيع أن أنضبط سياسيّاً. لكن إذا أردتُ أن أكتب فأنا لا أستطيع أن أقول إنّ هذه هي الحقيقة، بل هي مجرّد تسوية؛ وأمّا الحقيقة فهي أنّ دولة إسرائيل دولة غير قابلة للبقاء في العالم العربي. أنا لا أستطيع أن أخضِع موقفي الفكري لموقف سياسي قد ألتزمه.. يعني أنا لست ضدّ التحالفات وإنّما فكريّاً أنا أعرف أنّ موقف السّياسيّ محدود وظرفي ولا علاقة له بأفكاري، بل له علاقة بموازين القوى ضمن ظروف معيّنة..

إنّ الكاتب الّذي ينتج فكراً وموقفاً ثقافيّاً ـ وأنا لم أكتب مقالة سياسيّة بل كتبتُ موقفاً ثقافيّاً ـ يجب أن يكتب الموقف الصحيح. وهذا من الممكن أن يسيء إلى التحالفات. غير أنّ هذا لا يعنيني؛ فأنا لست زعيماً أو قائداً سياسيّاً؛ القادة يحلّون هذه المشاكل، فهذا عملهم، وأمّا عملي فهو أن أقول الحقيقة.

> دولة اسرائيل احتيالٌ على التّاريخ، ولا يمكن لها أن تستمرّ!

- إلياس خوري اليوم مسؤول عن ملحق ثقافيّ في البلد، هو **ملحق النّهار**، وهو ملحق مختلف عن الملحق القديم السّابق عليه.. ما هو مشروع الملحق الجديد؟

□ من الأكيد أنّ هذا الملحق ليس استمراراً للملحق السّابق. والحقّ أنّه لا يمكن أن يكون شيءٌ ما استمراراً كاملاً لشيء آخر إلاّ بالوهم؛ فلكلّ شيء ظرف وتاريخ وأشخاص. الفرق الأوّل هو الفرق بيني وبين صديقي الشاعر أنسي الحاج، والفرق بيننا هو فرق بتاريخنا الشخصي وتكويننا وخياراتنا: فهو شاعر وأنا روائي؛ وهو لديه تاريخ معيّن وتاريخي مختلف تماماً.. وقد أكون استمراراً إذا اعتبرنا كُلّ استمرار بمعنى القطيعة والاستمرار في آنٍ معاً، وهذا هو معنى الثقافة لأنّ الثّقافة استمرار.

«ملحق النّهار» منبرٌ مفتوحٌ للجميع، لكنَّ موقفي لايزال هُوَ إيّاه.

حين بدأنا مشروع **ملحق النّهار** الثّقافي، كانت المغامرة خطرة جدّاً. فقد كنتُ أنتقل إلى منبر ليس منبري تقليديّاً، وكنتُ خارجاً من منبر كان منبري نظريّاً (وأعني جريدة **السّفير**). وأنا فوجئت أنّ منبر **النّهار** عُرِض عليَّ؛ أنا لم أسعَ إليه، ولاسيّما أنّني لم أستلم شيئاً كان موجوداً.. **ملحق النّهار** توقّف عن الصّدور عام ١٩٧٤ و**الملحق** الجديد ظهر عام ١٩٩٢.. إذاً أنا لم أغيّر شيئاً موجوداً بل أعدتُ التّأسيسَ من جديد. لقد فُوجئت بالمشروع وكنت خائفاً جدّاً، وحاولت مع الشّباب الّذين يعملون معي (بسّام حجّار ومحمّد سويد وغيرهما كُثُر) أن نقوم بمشروع مختلف، أي أن ننتج شيئاً أعتقد أنّه حاجةُ الثّقافة في هذه المرحلة. وتكمن هذه الحاجة، أوّلاً، في أن يكون موقعاً ديمقراطيّاً حقيقيّاً يحكمه تعدُّدُ الآراء بل خلافاتها في بعض الأحيان؛ فيكون منبراً مفتوحاً للجميع. وهذا الأمر لا ينعكس على مقالاتي أنا؛ فموقفي هو هو لم أغيّره. والحاجة، ثانياً، هي في أن نربط الثّقافة بالحياة، أن نحاول أن نقوم بما حاولنا - وما هو أصلاً صعب وهو ما يقلقني في كلّ عدد - وهو الرّيبورتاج الاجتماعي الثّقافي، كمحاولة لربط الثّقافة بالحياة اليوميّة؛ فأنا أعتقد أنّ الثّقافة وليدة الحياة اليوميّة. وتكمن الحاجة، ثالثاً، في أن يكون **الملحق** منفتحاً على الجديد؛ وفكرتي الشّخصيّة هي أنّ الثّقافة في هذه المرحلة يجب أن تكون في المعارضة؛ ولذلك كانت أوّل دعوة للمعارضة هي افتتاحيّةٌ على الغلاف؛ ويجب على الثّقافة أن تبقى مرتبطة جوهريّاً بمسألة الصّراع مع إسرائيل وهي المسألة الّتي أرى أنّها مسألة أساسيّة في العالم العربي؛ ويجب أن تواجه الثّقافة النّفطية السّائدة ويجب أن تشكّل منبراً لتفاعل الآراء.

مشكلة **الملحق** هي أنّنا قمنا بالمستحيل حتّى نفتح نقاشاً ولكنّنا لم ننجح ولو لمرّة واحدة حتّى الآن. أحدُ تفسيرات هذا الإخفاق أنّ البلد تعبان، والنّاس لا يُريدون النّقاش؛ وهذا تفسير سهل يزعجنا من ناحية ولكنّه يريحنا من ناحية ثانية! ثمّة تفسير آخر، وهو أنّنا لا نعرف ماذا يجب أن نفعل، فعلينا إذن أن نجرِّب، ولكنّنا لم نجد حتّى الآن طريقنا الحقيقي إلى أن نثير نقاشاً يربك القارئ والكاتب.

- ندخل من إجابتك هذه إلى مسألة النّقد عند الياس خوري. قلت إنّ الثّقافة وليدةُ الحياة.. هل لك أن تتكلّم أكثر عن تحديدك للثّقافة ومستوياتها؟.

□ الثّقافة هي كلُّ الإنتاج العقلي (أي غير المادّي) من العادات والتّقاليد والدّين إلى الفلسفة والعلوم المحضة. هذه كلّها ثقافة. وأنا لا أتعاطاها كلّها بل أتعاطى الحَيِّزَ الخاصّ بي، أي أنّني أكتب القصصَ والرّواياتِ والمقالاتِ. هذا الجزء الّذي أتعاطاه، لكي يتحوّل إلى نتاج فعّال حقيقي ومعبّر عن اللّحظة الّتي نعيش فيها، فإنّه يجب أن يكتب الحاضرَ، الحاضرَ الّذي يعيشه النّاسُ. وكتابة الحاضر تعني أمرين: التّعرف إليه؛ ولذلك فإنّ الثّقافة هي دوماً كالرحلة؛ فعلى الكاتب أن يتعلّم قبل إن يعلِّم، وعليه أن يكتشف عالماً جديداً وأفكاراً جديدة..

والأمر الثاني: هو أنّه يجب أن يتعلّم كيف ينقل المعيش إلى مكتوب. وهذا النّقل يمرّ بعمليّة معقّدة جدّاً. فلكي تكتب المعيش فإنّ عليك أن تختار (وحتّى إذا أردنا أن نصف هذه الجلسة فإنّه لابدّ وأن نحذف قليلاً)؛ وإذا ذهبت إلى البيت لتخبر عن حادث حدث لك، فإنّك تخبّئ قليلاً وتكذب قليلاً وتزيد قليلاً.. لا يمكننا أن ننقل نقلاً فونوغرافيّاً.. هذا أمر مستحيل.. كلّ نقل هو اختيار. بعد الاختيار يأتي التّحويل، وهو الإدخال في نصاب موجود لأنّ الأدب العربي والثّقافة العربيّة موجودان؛ إذاً يجب أن تُدخل هذا الحاضر المعيش إلى نصاب يتحاور مع الجاحظ والمتنبّي وجبران وغيرهم.

ثمّة عمليّة مزدوجة إذن: تختار من الواقع ما تختاره، ثمّ تدخله في النّصاب الأدبي؛ وهذا ما سيغيّر النّصاب الأدبي أيضاً. هذه العمليّة المعقّدة المزدوجة هي في رأيي جوهر الكتابة، وتُحدّدها مجموعةٌ من العوامل الموضوعيّة. ولكنَّ هنالك عاملاً ذاتيّاً لا يمكن القفز فوقه ولعلّه أن يكون هو العامل الأساسي. فالكتابة في آخر المطاف عمل فردي، رغم أنّني لا أكتب حين يأتيني الوحي، ولا تمطر السّماء عليَّ أفكاراً؛ فكلّ فكرة أفتّش عنها وأسجّل للنّاس أحاديثهم كما تسجّل لي حديثي الآن. إنّ التقاط المعيش، وتحويله إلى

مكتوب لابدّ أن يمرّ بالكاتب/الذّاتي. هذا الذّاتي مِمَّ يتألّف؟ الـذّاتي هـو بالـطبع نتيجـة للموضـوعي، ولكنّه يملك تكـويناً وتـركيباً وعـالماً وتاريخاً. أنا أعتقد أنّ العمليّة الكتابيّة هي عمليّة مزج بين الـوعي الفكري المباشر (أي أن تنتمي إلى مـدرسة مـا أو فكرة مـا) والوعي الفنّي (أي الـوعي لعناصر الـلّاوعي المكوّنـة فينا). إنَّ مـزج هـذين العاملين هو ما يُنتج الثّقافة الآتية من المعيش. وهذا بالطبع يعني أنّ الثّقافة نقـدٌ؛ أي أنّ المنتِج الثّقـافي (سواء أكـان روائيّاً أم شـاعراً أم غير ذلك) هـو أوّلاً ناقـد لأنّه يتعـاطى المعطى الأوّلي أي أنّـه يصف المجتمع؛ ولكنّه، فعليّاً، يتعاطى المعطى الثاني وهـو كيفية انعكـاس المجتمـع عليه وعـلى وعيه. وحينهـا يجب أن يكون صـاحبَ مـوقفٍ نقديّ تجاه نصّه الأوّل حتّى يستطيع أن يكتبه. فعمليّـاً إنتاج الثّقـافة هو مزيج من وعيٍ نقديّ جديّ، واستقبال لتدفّق الرّغبـة بالحيـاة؛ فالكتابة رغبة جارفة بالأشياء، وبدون هذه الـرّغبة العـالية لا يجلس أحد وراء الطّاولة هذه السّاعات المضنية.

وهكـذا فحين نقـول إنّ الكتابـة تكتب الحـاضر، فهـذا يعني أنّ الكتابة لا تقبل أن تتخلّى عن الموقف التّقليدي الموجود لـدى العرب من الكـاتب، وهو الموقف الّذي أعتقـد أنّ الحداثـة ذاتها لم تتخـلَّ عنـه؛ فكبار شعـرائها من السّيّـاب حتّى أدونيس قبلوا جزئيّـاً بفكرة المـزج بين النبـوّة والسّلطة السّيـاسيّـة؛ وجـبران كتب النّبي. هنـاك نمـوذج يمتدّ من امـرئ القيس (الملك والشّـاعـر) والمتنبّي إلى جـبران وأدونيس (الّذي أعطى لنفسه اسم إلّه)، وفي الـرّواية من قنـديل أمّ هـاشم ليحيى حقّي حتّى نجيب محفـوظ.. ومن يـدّعِ أنّـه يـرى المستقبـل تكنْ نظرتـه إلى الماضي وحـده؛ فـلا شيء يشبـه المستقبـل كالماضي، والّذي يزعم رؤية المستقبل يكون في حالة تذكّر.. هذا لا يعني أنّ أدونيس والسّياب ومحفوظ حاولوا أن يكونوا أنبياء علينا. أنا أعتقد أنّ أهمّيّة أدبهم وأدب مرحلة الحداثـة الشّعريـة والرّوائيّـة أنّهم استطاعوا ـ رغم هذه العناصر الموجودة من الماضي ـ أن ينفتحوا على الحاضر وأن يكتبوه بأشكال مختلفة.

ـ هل يمكن أن نعتبر موقفك هذا ملازماً لك منذ بداية ممارستـك النّقـديّة أم أنّـه مـوقف تـطوّر واتخذ أشكـالاً عـدّة قبـل بلوغ هـذه النّقطة؟

□ لم أعـد أعرف إن كنتُ نـاقداً بـالمعنى الحقيقي. فقـد تقلّصت مقـالاتي النّقديّـة، حتّى إنّني لم أعـد أكتبهـا لأنّـك بعـد عمـر معيّن تكتشف أنّـك لا تستطيـع أن تقوم بكـلّ شيء بل عليـك أن تختار. وقد غلبت عليَّ الكتابةُ الرّوائيّة وأعتقـد أنّ هذا هـو خياري الحقيقي الأخير.

لكن هذا لا يعني أنّني لا أكتب النّقد، وأعتقد أنّني تطوّرت كثيراً في مقتربي النّقديّ، الّذي يمكن أن ترى بداياته في كتابي الصّادر عام ١٩٧٤ وهـو **تجربـة البحث عن أفق**؛ فهنـاك كنت قـريبـاً من السّوسيولوجيا الماركسيّة، أمزجُ بين غولدمان والاشتراكيّـة الواقعيّـة. ثمّ حـدث تطويـر انطلاقـاً من البنيويّـة الّتي تعرّفتُ إليها فيـما بعـد وصـولاً إلى هذه اللّحـظة حيث أعتبر أنّني أقـوم بقراءة حـرّة للعمل الأدبي، وهي قـراءة داخليّة في الأسـاس تستفيد كثيـراً من المنـاهـج البنيويّة والدّراسات اللّغويّة. هـذا المسار التّـطوُّري يمكن القول إنّـه مسار موازٍ لتفكيري في الأدب والكتابـة، وهو تفكـير تجده في أعـمالي الأدبيّـة؛ ولكنّني الآن لا أستطيـع أن أدّعي أنّني صاحب مـدرسة أو وجهة نظر نقديّة لأنّني فعليّاً لا أمارس النقد.

بحكم مهنتي أقرأ معظم النّتاج الأدبي، وأحيانـاً أكتب عن كتبٍ أحبّها، ولكنّني لم أعد أكتب إن لم أحبّهـا. قبلًا كنت أقـوم بنمذجـة ونـظام وأتابـع الأشياء وتـطوّرها؛ وأمّـا الآن فإنّ هـذا لم يعد يعنيني كناقد بل أصبح يعنيني كروائي لأرى أين أصبح الرّوائيُّون.

ـ أغلب النّقـد الحديث استفـاد من البنيويّـة بمدارسهـا المختلفة، ولاسيّما ما نصَّت عليه بخصوص المرجع الخارجي/ الواقعي والمرجع الدّاخلي وعمليّة التّلقّي. واستناداً إلى مـا ذكرتَ أنت ـ أعني أنّنـا لا ننقل الحدث ذاته كما حصل فعلاً وإنّمـا اعتماداً عـلى ذاكرتنـا وإرادتنا ولاوعينـا ـ فإنّنـا نواجـه مشكلةً في النّقد وهي أنّ النّقـد يغدو قـراءة ذاتٍ معيَّنـةٍ للنصّ اعتماداً عـلى ما هي عليـه من ذاكرةٍ وتـوجّه، أي اعتـماداً على عـلاقتهـا هي بـالنصّ.. وبـذلـك تُصبح إزاءَ عشرات القراءات للنصّ الواحد وكلّها شرعيّة! كيف يمكن في هذه الحال أن نتكلّم عن قراءة داخليّة وحرّة للنصّ؟.

□ ما قلته واضح جدّاً ولكن ينقصه تفصيل.. هنـالك مستـويان في العمـل النّقـديّ. المستـوى الأوّل هـو أن تعـامـل النصّ كشيء، فتـدرس آلية تـركيبه، فتقـول مثلاً إنّ هـذه طاولـة مستطيلة (وهـذا أبسط تعـريف) لهـا أرجـل ولـون؛ ثمّ تـدرس نـوعيّـة الخشب، ومصـدره، وكيف تـركّبت نـثرات الخشب والتصقت، وهكـذا. من هنـا تجد أنّ البنيـويّة مهمّـة وقد أسّست لأمرٍ علمي لن يزول عـلى الإطلاق، وهو أن تـدرس النصّ كشيء مصنوع من مـادّة أوّليّة هي اللّغـة وتفتّش ـ من ثمّ ـ على قـوانين تـركيب هذه اللّغـة. هنا يمكن الكلام على نمذجة علميّة يستطيع النّقد أن يصل إليها.

المستوى الثاني من النّقد هو إخضاع هذه المادّة للقراءة الـذّاتية أو القراءة الموضوعيّة، وهذا يتبع الإيـديولـوجيا السّـائدة أو المعـارضة. يُـدْرَجُ النصُّ في التّـاريـخ الأدبي، وهـو مـا يـدخـل ضمن النّقـاش الإيـديولـوجي. إذّاك لا ينـظر النّـاقـد إلى النصّ من زاويـة «علميّـة» بل ضمن صراع فكري في مستويات مختلفة. ولذلـك فإنّ النّقـد هو مجموعة من العمليّات يمكن أن تكون متناقضة. فلينـين يشتغل عـلى

نصّ لتولستوي، وتولستوي كاتب رجعي؛ ولكنّ تولستوي عند لينين هو مرآة الثّورة الرّوسيّة؛ ولينين استطاع أن يقرأ عند تولستوي (في المستوى الإيديولوجي) الحركة التّاريخيّة الّتي يمكن أن تقرأها بعدّة قراءات.

ليس النَّقدُ علمياً كما ادّعى البنيويُّون، بل هو ـ كالأدب ـ جزءٌ من الصراع الاجتماعي.

ومهما قال البنيويّون إنّ النّقد علمي، فالحقيقة أنّ النّقد ليس علميّاً. النّقد كالأدب هو جزء من الصّراع في المجتمع؛ والصّراع فكري. هذا الكلام سيبدو قديماً لأنّ «الموضة» اليوم هي أنّه ليس ثمّة «أفكار»، ولكنّي أعتقد أنّ هذا موقف إيديولوجي يكرّس الهيمنةَ الأميركيّة على العالم وهيمنةَ نمطٍ إنتاجٍ محدّدٍ على الاقتصاد العالمي. وأنا ضد هذا الموقف. فأنا أرى أنّ الصّراع الفكري مستمرّ؛ صراع المصالح بين الفئات والطّبقات الاجتماعيّة مستمرّ ولو بأشكال مختلفة. ولذلك فحين بدأنا هذا الحديث اعتبرتُ أنّ نصف تاريخنا محجوب، وهذا الحجب موقف إيديولوجي.. لماذا لم نقتنع بـ **ألف ليلة وليلة** إلّا حين نعتها الإفرنج بأنّها أدب عظيم؟ لماذا حذفنا ألف سنة من تاريخ الثّقافة العربيّة؟ هذا أمر غير مجّاني؛ إنّه أمر مرتبط بالإيديولوجيا ومرتبطٌ بأدبٍ كسر الصّورة الّتي خلقها المتنبّي، وهي الصّورة الّتي وصفناها قبلاً. الصّراع ثقافي إيديولوجي، وهو صراع حول كيفيّة تفسير القديم. المشكلة في الواقعيّة الاشتراكيّة ذاتها أنّها فهمت الصّراعَ بإلغاء كافكا! غير أنّ الصّراع هو كيف نقرأ كافكا؛ فالأدب العظيم موجود ولا أحد يستطيع أن يلغيه..

□ ألا تعتقد أنّ هذه النّظرة تؤدّي بالنقد إلى التّخصّصيّة، أي تحوّل النّقد إلى نقد سوسيولوجي، سايكولوجي، ليبقى محافظاً على «موضوعيّته»؟

□ الخطر فيما تقول هو أنّنا في سياق التّطوّر العلمي والتكنولوجي نسير نحو التّخصّصيّة، ونحو الكاتب الّذي لا يعرف كلّ شيء. الكاتب «العام» انتهى إلى الأبد. لاحظ مثلاً أنّ مثقفاً مثل جان بول سارتر قد ورثه بارت وميشيل فوكو.. وهما حتّى بالنّسبة لمثقّفي اليوم عامّان رغم أنّهما كانا مثقّفين متخصّصين.. الثّقافة صائرة إلى التّخصّص لكي تلحق بالعالم؛ والّذي يقودُ المجتمعَ منذ الثّورة الفرنسيّة هو العلم لا الأدب. مقال ميشيل فوكو العظيم «موت المؤلّف» يخبر شيئاً مرعباً وهو أنّ الثّقافة كانت مهمّة حين كان الأدب يقود الفكرَ والمجتمعَ، وكان النّاس لا يعرفون اسم الكاتب (لذلك فـ **الإلياذة** ليست لهوميروس؛ بل مؤلّفها مغفل).. وحين أصبح العلمُ هو الّذي يقود المجتمعات صارت أسماء العلماء مغفلة وأسماء الأدباء هي الظّاهرة. ولذلك فإنّه يمكنك أن تعرف الآن كافّة أدباء أوروبا، وأمّا العلماء فمن النّادر أن تعرفهم؛ وقد يكون آخر عالم مشهور هو أينشتاين.

إذن أنت في حضارة يقودها العلمُ، والعلم يتّجه إلى مدى متخصّص جدّاً لأنّ السّيطرة على الطّبيعة أصبحت معقّدة ولم يسبق لها مثيل في التّاريخ. إذن معك حقّ فيما يختصّ بالخطر الّذي تشير إليه. ولذلك فأنا أعتقد أنّنا بحاجة لكتابةِ الموقف الثّقافي السّياسي كمثل هذا النّوع الّذي أجرّب أن أكتبه وأطوّره، وهو المقال الّذي لا يدّعي أنّه وريث الثّقافة الموسوعيّة الشّاملة ولكنّه يجعل قراءةَ الأحداثِ والنّصوصِ والأدبِ ضمن وحدةٍ هي وحدة الموقف الفكري الثّقافي الّذي يجب أن لا تُفقد، لأنّها إذا فقدت يغدو الزّمن عبثاً.

ـ ضمن **ملحق النّهار** ثمّة كتابات نقديّة صحافيّة تتناول نصوصاً متنوّعة.. كيف تنظر إلى هذه الممارسة؟

□ هنالك شيء يسمّونه في كلّ صحافة العالم مراجعةَ الكتب. ومراجعة الكتب ليست هي النّقد الّذي كنّا نتكلّم عنه، وإنّما وظيفتها تقديم الكتاب، ثمّ إعطاء فكرة تسهّل على القارئ عمليّة القراءة؛ تربط الكتاب بما صدر قبله وتعطي القارئ بعض المفاتيح الأخرى لقراءته؛ وهذه الممارسة ممارسة محدودة جدّاً. ومع ذلك فمن الصّعب أن تجد من يكتب مراجعة الكتب لأنّ مراجعة الكتاب عمل متواضع وكتّابنا لا يستطيعون القيام بهذا الأمر! يعتقد الكاتب أنّه في مراجعة الكتاب يقول الكلمةَ الفَصْلَ في الأشياء؛ فمن الصّعب جدّاً أن تجد كتّاباً لباب مراجعة الكتب. مراجعة الكتاب تتضمّن موقفاً: يمكنك أن تحبّ الكتاب أو أن تكرهه، وهذا الموقف غالباً ما يكون انطباعاً. كيف تختار الكتب لهذه الزّاوية؟ أوّلاً ليس أمامك الكثير من الخيارات، لأنّ كتّاب هذه الزّاوية ـ كما ذكرنا ـ قلائل. ثانياً، يجب على من يراجع الكتب أن يستمرّ في ذلك حتّى يتحمّل المسؤوليّة. ولكنْ للأسف تضيع المقاييس في بلادنا لأنّ سوق الكتاب سوقٌ غرائبي.. لا تستطيع في فرنسا مثلاً أن تكتب عن كتاب باستخفاف لأنّك إذا أخطأت مرّتين أو ثلاث مرّات يتوقّف النّاس عن قراءتك. وأمّا عندنا فالكتاب لا سوق له.. والمقياس الفعلي هو الجمهور.. هنالك جمهور من القرّاء، وإذا انعدم هذا

الجمهور يقرأ مثقّفو المقاهي بعضهم البعض ويعتقدون أنّ هذه هي الثّقافة بينما هي في الحقيقة هراء وتضييع وقت. مشكلتنا أنّنا بلد صغير ولا يقرأ؛ الخطر اليوم أن نصبح بلا مقاييس مرتبطة بجمهور القرّاء. أي أنّ العمل الّذي يثير ضجّة سرعان ما يُنسى لأنّه لم يخضع لمقياس العلاقة مع جمهور المتتبّعين. وهنا الخطورة في كلّ العملية الثّقافيّة في بلادنا..

ـ عملتَ على نقد الشّعر في كتابك **دراسات في نقد الشّعر**. نحبّ أن نعرف موقفك من عمليّة الحداثة، وهل هي ما يدّعيه المنظّرون الشّعريُّون، أم هي ما يدعيه بعض علماء الاجتماع والنّقاد اليساريّين من حيث رفضهم للتسمية معتبرين أنّ الحداثة حركةٌ شموليّة لا تصيب المستوى الفوقي فحسب. ثمّ لماذا أصابت الحداثة المنظومة الشّعريّة خاصّة ولم تطل الرّواية الّتي حافظت على النّموذج المحفوظي؟.

□ عفواً، ولكن نجيب محفوظ حديث وأنا أعتبره أكثر حداثة من الشعراء كلّهم. كتابي في **نقد الشّعر** كان يتعاطى مع ثلاثة نماذج فقط، هم السّيّاب وأدونيس ومحمود درويش لأنّني افترضت أنّ بينهم خطّاً يتنامى هو خطُّ القصيدة الشّاملة. افتراضي كان أنّ حركة الحداثة في الشّعر مرتبطة بالمرحلة القوميّة، بالنّاصريّة والفكرة القوميّة، وأنّه لا يمكن فهم الحداثة الشّعريّة دون فهم الحركة القوميّة. وهي أصابت الشّعر لكن سبقتها حداثة في النّقد، أسّسها طه حسين وترافَقَتْ معها حداثة في الرّواية جسّدها نجيب محفوظ، وبجانبها كان هنالك حداثة في الأغنية جسّدها عبد الحليم حافظ، ثمّ فيروز. يعني كان هنالك حركة واحدة، والحداثة تجلّت في الشّعر لأنّنا في لبنان لدينا شعراء أكثر ممّا ينبغي؛ هنالك تورّم في النّتاج الشّعري والأهمّيّة باتت للشّعر.

لماذا بدا الشّعر مهمّاً أكثر من غيره؟ لأنّ الشّعر اصطدم بما هو مقدّس، والشّعر طرف من أحد طرفي القدسيّة في العالم العربي وهما القرآن والشعر. مصادر تفسير القرآن هي الشّعر الجاهلي؛ ومن هنا قدسية الشّعر العربي لأنّه يصوّب اللّغة؛ ونحن نصحّح اللّغة حسب الشّعر الجاهلي؛ إذاً بدت المعركة حول الشّعر هي الأضخم لأنّ الشعر ـ كما ذكرنا ـ أمرٌ مقدّس عند العرب ولأنّ الانقلاب في الشّعر كان مؤشراً على انقلاب شامل في الثّقافة والحياة العربيّة. الحداثة بدأت بمسألة الخلافة، أي بعد علي عبد الرّازق الّذي حرّرنا نظريّاً من السّلطة الخلافيّة؛ هنا يمكن أن نقول إنّنا دخلنا في جدل حول دلالات السّلطة ومعناها ومن أين تأتي شرعيّتها..

ـ هنالك من ربط بين ما بدأ به علي عبد الرّازق وطه حسين وأحمد أمين وبين ما تمّ إنجازه على صعيد الحداثة في الخمسينات من هذا القرن؟

□ التناقض بين الحدثين هو في ظاهر الأشياء فحسب. فأنا لا يهمّني إذا كان بدر شاكر السّيّاب قوميّاً عربيّاً أم شيوعيّاً أم ناصريّاً بينما كان طه حسين ليبراليّاً يمينيّاً من الدّستوريّين؛ ومن المؤكّد أنّه لم يكن ينظر بارتياح للثورة النّاصريّة؛ ومن المؤكّد أنّ نجيب محفوظ بقي وفديّاً طوال حياته. ولكنّني أرى أنّ كلّ هذه المرحلة كان عبد النّاصر أحد نتائجها لا صانعها؛ فنحن نقول «المرحلة النّاصريّة» لتسهيل الفهم وتحديد الفترة الزّمنيّة، ولكن كلّ هذه المرحلة كانت مرحلة اصطدام لتيّارات كثيرة يجمعها اتفاق على مجموعة من الأمور: على ضرورة التّغيير، على ضرورة إحلال الفكرة القوميّة مكان الفكرة الدّينيّة، على ضرورة الارتباط بالعصر. يروي بدر شاكر السّيّاب أنّه كتب أوّل قصيدة حديثة متأثّراً بقصيدة **الآل باتروس**؛ جمال عبد النّاصر يخبر أنّ طموحه أن تصير مصر مثل بريطانيا في فلسفة الثّورة؛ وأدونيس كان يترجم سان جون بيرس، ونجيب محفوظ كان يقلّد بلزاك، وطه حسين ورث العقلانيّة الديكارتيّة.. إلخ.

إذاً كان هنالك اتفاق اجتماعي عام أقام سمات مرحلة تجد تجسّداتها في كلّ ميادين الثّقافة.. لا ثقافة جدّيّة إذا لم تكن كذلك. أنا لا أستطيع أن أقرأ شعر صلاح عبد الصّبور دون قصص يوسف إدريس؛ ولا قصص يوسف إدريس دون أغاني عبد الحليم حافظ، ودون الموسيقى الّتي رافقت عبد الحليم حافظ والتّغيير الجذري في الذّائقة الموسيقيّة الّذي قام به مع عبد الوهّاب وغيرهما.. إذاً كان هنالك وحدة.. وهذه الوحدة كانت مشكلتها برأيي أنّها توفيقيّة.. حاولت التّوفيق بين نقد الماضي والقبول به؛ وفّقت بين الفكرة الجديدة والفكرة القديمة. ادرسهم واحداً واحداً تجدهم كلّهم في هذه الازدواجيّة المرعبة، وهي ازدواجيّة تلك المرحلة الّتي انتهت عمليّاً في اعتقادي عام ١٩٦٧. استيعابنا لانتهائها كلّفنا عشرين سنة وحرباً طاحنة في لبنان والآن ستأتينا حروب أهليّة في كلّ أنحاء العالم العربي حتّى نستوعب أنّ علينا أن نبحث عن شيء جديد في السّياسة والثّقافة والفكر. نحن الآن في مرحلةٍ تسمّى ما بعد الحداثة وهي مرحلة تقوم على تفكيك. والتّفكّك ليس في العالم الثالث وحده.. هذا وهم.. التّفكّك سوف يصل إلى كلّ مكان؛ مرحلة التّقدّم التّكنولوجي والتّخصّصيّة المرعبة تقود إلى حركتين متناقضتين: حركة ما بعد قوميّة كما نرى في أوروبا الّتي ستتوحّد، وحركة ما قبل قوميّة كما نرى في التّفكيك الّذي يحدث في المجتمعات من يوغوسلافيا إلى الاتحاد السوفياتي ويمكن أن يحدث في أيّ لحظة في أميركا. ليس هنالك من هو منيع تجاه هذه

الأحداث. نحن الآن إذاً في مرحلةٍ جديدة، أطالب بأن نلتقط سماتها لأنّه لا يمكن لنا تحديدها؛ لذلك يجب أن نتخلّى عن الأفكار المسبقة من المرحلة الماضية، ثمّ يجب أن نكتب الحاضر ونكتب التّفاصيل.. حتّى نستطيع أن نخرج بثقافة جديدة. ونحن لا نملك الرّفاهية الموجودة في العالم الأوّل؛ لذلك نحن بحاجة لثقافة جديدة وثقافة تخدم الهدف الأساسي وهو أن نعيش بكرامة. أنا لست خائفاً على القوميّة العربيّة؛ إنّها تعنيني إذا كانت تخدم الإنسان العربي؛ بل أنا خائف على الإنسان العربي الآن. لذلك لا نستطيع في مرحلة ما بعد الحداثة، وهي مرحلة تفكيك النصّ، أن ننسى مهمّات ثقافيّة سياسيّة لأنّنا في خطر أن نعيش تحت مستوى البشر، والإغراء الّذي يقدّمه لنا العالم الحديث هو أن تنفصل الإنتلجنسيا عندنا عن مجتمعاتها وتعيش في وهم العالميّة، وتترك هذه المجتمعات في طريقها إلى الهاوية كما نرى في العراق والصّومال والبوسنة..

- انطلاقاً من حداثة الخمسينات على المستوى الشّعري أريد أن أسأل أين وصلت التّجربة الشّعريّة حالياً؟

□ إذا تناولنا محمود درويش في مجموعته الأخيرة **أحد عشر كوكباً** وفي **أرى ما أريد** هنالك تغيّر جذري. هنالك مزج خارق بين الحكمة الحقيقيّة والأدب، أي أن تقول فكرة أدبيّة جديدة مرتبطة بالتجربة الإنسانيّة وبين القصيدة المنتشرة على مساحة كبيرة من التجارب الصّغيرة. برأيي هنالك ما هو جديد ولم يظهر نقدياً بعد، لأنّ قضيّة الشّعر الحديث في الخمسينات كانت قضيّة بسيطة: اكسروا هذا العمود وانتهينا. لم يكن أحدٌ يفكّر آنذاك في المضمون، أي بعد كسر العمود ماذا تريدون أن تقولوا. طبعاً الّذين كسروا العمود قالوا من المؤكّد أنّ أدونيس شاعر كبير وقال كثيراً.. نحن الآن في مرحلة تتشكّل القصيدة فيها من الحكمة بمعنى المعرفة الإنسانيّة ومن العناصر التّفصيلية المنتشرة والمتشظّية في الواقع. في رأيي أنّ الشّعر العربي لم يمت، الشّعر المنتج حالياً هو شعر مهمّ جدّاً يحتاج إلى الوقت حتّى نستوعبه وهو يحتاج إلى الوقت حتّى يتبلور، ولكنّني متأكّد أنّ هنالك تجربة في الشّعر العربي الحديث هي تجربة ما بعد الحداثة..

- تعاطيت مع التنظير في النّقد في كتابك **الذّاكرة المفقودة** حيث أرسيت مفهوماً للذّاكرة وعلاقتها بالكتابة؛ نسأل عن مرجعيّة الذّاكرة لدى الحداثة ومشروعها في الخمسينات، إذْ تشير كلّ المعطيات إلى تأثّر واضح بالغرب؟!.

□ الحداثة العربيّة في الخمسينات نشأت على هذه الذّاكرة. تقليد الأدب الأجنبي كان ذاكرة؛ ليست ذاكرتك ولكنّها ذاكرة. ماضي أوروبّا هو مستقبل العالم، وماضي العالم هو نحن الأدب العربي القديم: هذه الفكرة كانت واضحة، وتكتشفها في الإصرار على إدراج الأدب العربي في الأدب العالمي. العرب حين كانوا أسياد العالم القديم لم يهتمّوا بالأدب اليوناني، لم يهتمّوا بأن يدرجوا الأدب العربي في الأدب اليوناني، بل اعتبروا الفلسفة اليونانيّة مصدراً وأدبهم العربي مصدراً آخَرَ. لم يخضع النموذج الأدبي العربي للسّؤال إلّا في العصر الحديث، والجاحظ حين يتكّلم عن الفرق بين العرب والعجم يمجّد النّموذج العربي من حيث قدرته على البلاغة والارتجال. لم يتعرّض الأدب العربي للسّؤال رغم أسئلته أو احتجاجات أبي نوّاس؛ ورغم أنّ أبا تمّام أحدث تغييرات جذريّة في المعنى الأدبي وأدخل الإيحاء على الصّورة الشّعريّة إلّا أنّ النموذج لم يمسّ ولم يتعرّض للتشكيك. لذلك لم نترجم الأدب اليوناني، فقد اعتبر العرب أنّ أدبهم هو الأدب الأفضل لأنّ لغتهم هي اللّغة الفضلى.

للمرّة الأولى، منذ حوالي المائة عام، تعرّض الأدب العربي للسّؤال، وهذا دليل على عمق التّحول الّذي حصل في العالم العربي. فبعد سقوط الخلافة الإسلاميّة العثمانيّة وهذا النّظام التّقليدي الّذي عشنا فيه حوالي ألف وثلاثمائة عام، وبعد التّحول الجذري في العالم نحو العلم والتّكنولوجيا، اكتشف العرب أنّ أدبهم لم يعد مرجعاً؛ والنّقاش الّذي دار بين طه حسين ومصطفى صادق الرّافعي ترى فيه آخر صيحات التمسّك بالنّموذجيّة العربيّة. للمرّة الأولى يخضع الفكر التّقليدي لعملية السّؤال؛ هذا الخضوع تمّ عبر عمليّة فكريّة معقّدة جدّاً لا أعتقد أنّه يمكننا فصلها عمّا بدأه الأفغاني ومحمّد عبده اللّذان أخضعا للمرّة الأولى الفكر الإسلامي لمصطلحات غير إسلاميّة. نحن مررنا في مرحلة خطيرة جدّاً في التّحول الثّقافي، وهي قبولنا بكون أدبنا ككلّ الآداب، بل قبولنا بأنّ وضعه نسبي ومتخلّف عن غيره: فنحن لا نملك شيئاً من الفنون الكبرى في الآداب الأجنبيّة؛ ليس لدينا ملحمة ولا مسرح ثمّ ليس لدينا رواية، إذاً لا يوجد لدينا شيء. لذلك ظهر لدينا اتّجاه لتبنّي كلّ ما هو غربي، وهذا هو كلام طه حسين في **مستقبل الثّقافة في مصر**.

ماذا فعلت الحداثة؟ ترى شاعراً كبيراً مثل أدونيس يقول في **مقدّمة لديوان العرب** إنّ أبا نوّاس بودلير العرب وأبا تمّام مالارميه العرب وهذا محاولة للدّخول في التّاريخ العالمي لأنّنا لم نعد نستطيع أن نبقى خارجه. يبدو الآن أنّ هذا الكلام مبسّط ولكنّه في وقته كان كلاماً خطيراً جدّاً لأنّه كان ينسب كبار العرب لأدباء أفرنج وحديثين وغير ذلك. الحداثة حاولت أن تجمع بين ذاكرتين: أن تحافظ على الذّاكرة العربيّة التّقليديّة - ولذلك حافظ أدباؤها على الفصاحة بشكلٍ قوي، لم يمسّ المبنى الدّاخلي للغة العربيّة، وحافظوا على النّموذجيّة حين قبلوا افتراض

عصر النّهضة بأنّ الشّعر العبّاسي والجاهلي هما نموذج اللّغة العربيّة ـ ولكنّهم قرّروا أن يدمجوا هذا التّاريخ ضمن تاريخ العالم الّذي تسيطر عليه الحضارة الأوروبيّة. ما نكتشفه الآن كلّنا هو التّالي: صحيح أنّ الرّواية فنّ غربي ولكن لدينا نحن **ألف ليلة وليلة**.

> أنا لستّ استمراراً للماضي ولا امتداداً للغرب، بل أنا في خلطة عجيبة يمتزج فيها الكوكاكولا بالحجاب.

أنا أعتبر نجيب محفوظ رجلاً عظيماً لأنّه قدّم للأدب العربي خدمة لا تُقدَّر بثمن، وهي أنّه جعل لنا تاريخاً للرّواية، وقد ألفّ معظمه من الرّواية الطّبيعيّة والواقعيّة؛ بل إنّه قلّد ماركيز، قلّد الجميع وحرّرنا من المرور في كلّ هذه المراحل. يبدو الآن بشكل بديهي حين نحاول أن نكتب رواية أنّنا لا نستطيع تقليد أيّ كاتب، وإذا أردت أن أستوحي، أستوحي من **ألف ليلة وليلة** ومن المقامات ولكنّني لا أستطيع أن أقلّدها. أنا لست استمراراً للماضي ولست امتداداً محسوماً نحو الغرب؛ أنا هنا في هذه الخلطة العجائبيّة الغريبة الّتي يمتزج فيها الكوكاكولا بالحجاب، والماضي بالحاضر، وأنا سوف أحاول أن أنقل وأخبر هذا، دون عقد، لأنّ أدباء عصر النّهضة والحداثة كانوا معقّدين جدّاً من الغرب. المطلوب منّا الآن أن نكتب هذا الحاضر دون أن نكون وَرَثَة الماضي أو امتداداً مهجّناً وسخيفاً للغرب..

ـ في كلامك شيء من التّفاؤل.. ولكن مع تجربة طه حسين ومعاصريه هنالك نوع من وعي التجربة فقد كانوا يعرفون أنّهم بحاجة إلى تطوير على نسق التجربة الغربيّة، لذلك كان هنالك نوع من الانتقائيّة فيم يجب أن نأخذه من الغرب. أمّا الآن ومع تطوّر أنماط المجتمع الاستهلاكي فقد صرنا نعيش يوميّاً مع الكوكاكولا وأكثر من عشرة أفلام غربيّة تبثّ علينا من محطّاتنا. لقد صار الغرب جزءاً منّا ولم يعد لنا موقف ثقافي عربي بحت، بتنا نأخذ ما يريدوننا أن نأخذ.. حتّى في مرحلة الحداثة لم نكن نعي التجربة.. هل كان طه حسين برأيك بنموذجه الانتقائي يريد تجنيبنا أن نصل إلى ما وصلنا إليه اليوم؟.

□ الإنسان يعتبر دائماً أنّ طفولته هي أجمل شيء في حياته، ودائماً يبدو الماضي أجمل من الحاضر لأنّ الماضي ليس الماضي، بل هو متخيّلك عن الماضي. برأيي نحن العرب بعد الحداثة وبعد عبد النّاصر مررنا لأوّل مرّة بتجربة العلاقة بالتّاريخ. الخطأ ـ إذا كان هنالك خطأ ارتكبه العرب بعد الـ ٤٨ ـ كان فكرة أن تجنّب الصّراع مع إسرائيل ينجّيهم من مفاعيل هذا الصّراع. هذا الخطأ انتهى، وانتهى نتيجة خطأ: عبد النّاصر لم يعتقد أنّ هنالك حرباً عام ١٩٦٧، كان يعتقد أنّ الإسرائيليّين لن يقاتلوا وإلّا لما كان أغلق مضيق تيران. انتهت هذه المرحلة وفتح الصّراع على كافّة احتمالاته التي إذا قرأت الآن يوميّات الحروب الصّليبيّة تجد حالتنا فيها: حروب أهليّة، ناس تتصالح وناس تتصارع ومجتمع يتداخل بعضه ببعض. لقد وصلنا إلى الحقيقة التّاريخيّة.. العلاقة الحقيقيّة بالتّاريخ.. يمكن أن تقول لي إنّ الثّمن غالٍ ودفعناه.. صحيح، لكن ليس هنالك من شعب يريد أن يصبح شعباً إلّا وعليه أن يدفع الثّمن الغالي. خذ تاريخ كلّ العالم تجد ذلك.. تبدو اللّحظة هذه هي اللّحظة الأكثر فوضى في تاريخنا.. صحيح.. ولكنّها أيضاً أكثر اللّحظات حقيقة. ليس من الضّروري أن نرتكب هذه الأخطاء لو كنّا أوعى قليلاً.. ولكنّنا لم نكن واعين كفاية. صحيح أنّ الأميركان يهيمنون على الإعلام المرئي العالمي وأنّهم أصبحوا في منازلنا وأنّ هذا أمر سلبي ولكنّه يحمل إيجابيّات أيضاً في العمق. أنت جزء أو طرف من عالم واحد، نحن كعرب في خضمّ مرحلة مخاض فظيعة وصراعات دمويّة مخيفة لكي نجد أنفسنا وذواتنا أخيراً. صار المطلوب أن نجد الأشكال الفكريّة والسّياسيّة اللازمة حتّى ينتج هذا المجتمع. الفرق بيننا وبين طه حسين أنّه كان يعتقد أنّه بتقليد الغرب تسير الأمور بشكل طبيعي. نحن قلّدنا الغرب ووقعنا في المصيبة، نحن الّذين نرث هذه الثّقافة ليس لدينا وهم عن حلّ سحري.. آخر وهم لدينا كان الوهم الماركسي، تأتي بالوصفة وتركّب الدّواء وتصلح الأمور.. نحن الآن بلا وهم، نحن نعرف أنّ مهمّة بناء هذا المجتمع مهمّة ملقاة علينا وحدنا، وحين انهارت السّلطة العثمانيّة صار عندنا فراغ بالسّلطة، ولكنّ الاستعمار سدّ هذا الفراغ. كلّ الدّول هذه ورثت دساتير وضعها الغرب، القوانين والنّظام الاجتماعي كلّها من صنع الاستعمار، للمرّة الأولى أنت مطالب أن تضع نظامك، دستورك، تكتب نصّك وتشيد ثقافتك. نحن مطالبون بصياغة المشاريع بنداً بنداً.. أنا أعتقد أنّنا في معركة طاحنة مع اسرائيل وأميركا ومع الأخطبوط النفطي الذي يجسّد إمكانيّة تحوُّل العامل الداخلي إلى سرطان أشدّ تدميراً من العامل الخارجي. ويمكن أن نتدهور إلى أسفل السّافلين. لا أستطيع أن أنسى أنّني مضطرّ للبناء، وأنّني مهدّد بالتفكّك وبالفناء..

ـ لم تأخذ القصّة القصيرة عند إلياس خوري حقّها كما أخذت الرّواية رغم أنّها كانت قصّة قصيرة مميّزة. هل هذا هو موقف من القصّة القصيرة؟

□ أنـا لم أكتب إلاّ مجمـوعـةً قصصيّـة واحـدة هـي **المبتـدأ والخبر**، وعمليّاً هـذه القصص هي روايات قصيـرةٌ، لا بالمعنى الّـذي اصطلح عليـه الشّكـلانيُّـون الـرّوس؛ وقـد يكـون هـذا الأمـر قـد نتج عن أنّ القصّة القصيـرة قد ارتبطت تاريخيّاً بالصّحافة، وربّما لأنني أمارس الصّحافة وفي كتاباتي الكثير من الأمـور السّياسيّـة وغير ذلـك . أنا لا أملك ميـلاً لكتابـة القصّة القصيـرة أبداً. في **المبتـدأ والخبر** أربـع قصص، وقصص كبيـرة نسبيّـاً، كـان من الممكن أن تكون روايات، لماذا كانت روايات قصيرة؟ لا أعرف. ولكنّي عمليّاً لم أكتب القصّة القصيرة بـالمعنى الّذي تتكلّم عنـه، لم أشعر بحيـاتي أنّني أكتب قصصـاً قصيرة. الـرّواية عنـدي هي مجموعـة حكـايـات والحكـاية الـواحـدة لا تكفي، لا تقـوم بـذاتهـا، في رأيي. القصّـة القصـيرة ليست حكايـة؛ إنّها شيء آخـر. في البنـاء الـرّوائي لـديّ هنالك بناء حكائي وبناء لعدد كبير من الحكايات ولا حكايـة يمكن أن تقوم بنفسها. لذلك أعتقد أنّ الرّواية هي الشّكل الأكثر مناسبـةً لي . .

ـ ومـع ذلك تكلّمتَ في نـدوة مكناس عـام ١٩٨٣ عن تجربتـك القصصيّة . .

□ هـذا لا يمنـع من أن أتكلّم . . وأنْ أُدْعَى الآن إلى نـدوة عن القصّـة القصيرة وأذهبَ . . **المبتدأ والخبر** كتـاب أحبُّه كثيـراً واعتبره من أفضـل كتبي، ولكنّي الآن لست في هذا المنـاخ، منـاخ القصّـة القصيرة.

ـ ندخل الآن في تجربتك الرّوائيّة. تعاطت رواياتك مع موضوعة الحرب اللّبنانيّة. كلّ رواية شكّلت موقفاً من هذه الحـرب من **الجبل الصّغـير** إلى **الوجـوه البيضـاء** إلى **رحلة غـانـدي الصّغـير** فـ **مملكـة الغرباء**. إذا تناولنا الرّوايتين الأخيرتين فإنّ **غـانـدي الصّغير** تعـاطت مع فترة الاجتياح الإسرائيلي الّذي استهدف المقـاومةَ الفلسـطينيّة في لبنـان، ولكن الرّوايـة غيّبت الفلسطيني. وأمّـا **مملكة الغربـاء** فقـد حضر فيهـا الفلسطينيُّ رغم أنّها تعـاطت مع بـيروت بعـد الحـرب. كيف يمكن أن نفسّر ذلك؟ . .

□ عليك أن تتعامـل مع الـرّواية بـاعتبارهـا حكايـة؛ وأنا أخـبر حَكايات. في **غاندي الصّغير** كتبتُ حكايـةَ ماسِـح أحذيـة، وحين كتبت **غاندي الصّغير** كنت معنيّاً جـدّاً بالموضوع الفلسـطيني فعليّاً. كـانت حرب المخيّمات قد انتهت ولم يعـد هنـالـك في لبنان وضـع فلسـطينيٌّ أنا معنيٌّ بـه شخصيّاً. ولكنّي لم أكن أستـطيـع أن أقحم عـلى بنية قصّـةٍ أبطالُهـا ماسـحُ أحذيـة وعاهـرةٌ وقسيسٌ بروتستـانتي فلسطينيّاً لا دور وظيفيّاً له. أنـا أوّلاً لست مؤرِّخـاً، وأنـا لست معنيّـاً بأن أنقل الـواقع كلّه. أنـا معنيّ بإخبـار حكايـة جميلة ومسلّية، تنقل جزءاً من الـواقـع وجـزءاً من الحقيقـة وتخـبر عن معـانـاة النـاس وحكاياتهم. لذلك لـو قرّرتُ في **غـاندي** أن أُدخـل الفلسطيني لكـان ذاك مـوقفاً إيـديولـوجيّاً زائـداً (لأنَّ تجربتي في معـظمهـا كـانت مـع المقاومة الفلسطينيّة). الفكرة في **غاندي** كانت أن أخبر قصّة حيّ في رأس بـيروت، والتّنـاقضـاتِ في داخله، والمشكلة الإنسـانيّـة الّتي تطرحها علاقةُ هذا الحيّ بالجامعة الأميركيّة، أي بـالوعي المستحضَر من الخـارج (الوعي الغـربي)؛ ومن ناحيـة أخرى هنـالك الـوجهانِ الآخـران لهـذا المجتمـع المجسّـدان في القسّيس وأليس. . أنـا كنت أخبر حكايةً، ولم أكن أورّخ الحرب، ولست مضطّراً في كلّ قصّة أن أخبر فيها «كلّ القصّة» . . .

ـ صحيـح أنّـك لا تكتب التّـاريـخ . . لكنّ نصَّـك كُتب وتُـرك للقراءة. ولا أعرف كيف تقتنع القراءةُ بهذه البراءة، فـلا يتمّ تحميل النّص وإسنـاده إلى مـرجعيّـات مختلفـة. ينتهي النّص بـدخـول الإسرائيليّين إلى بيروت وقَتْـل غانـدي الصّغير والتّكبـير (صيحة الله أكبر). ونعود للتّاريخ فنجـد بعد دخـول الإسرائيليّين بـدايةَ ظهـور الحركات الأصوليّة الإسلاميّة . .

> في «مملكـة الغربـاء» حافـظتُ على أسـماء الأشخـاص الحقيقيّين لكي يبـدوا وكـأنّهم مُتَخَيَّلُون!

ـ لا . . لا . . مشهـد التّكبير في **غـانـدي الصّغـير** هـو مشهـد حقيقي. أعتقدُ أنّ أوّل تعبير سمعتُـه عن مقاومـة بيروت لـلاجتياح الإسرائيلي هو أذان «الله أكبر». فمادام أنّه كان باستطاعتنـا أن نقول الله أكبر «فماشي الحال». وهذا ليس موقفاً دينياً؛ «الله أكبر» هي صرخـة العرب. أنا من بيئة مسيحيّة في الأشرفيـة، ورغم ذلك نقـول «الله أكـبر» في البيت. الصّيحـة تعبـير عـن وجـود نبض في المـدينـة يستطيع أن يواجه الهجومَ الهمجيَّ الّذي احتلّها. هذا هو الواقـع لا أكـثر من ذلك. . . لن يُفسّر أحـدٌ «الله أكبر» كـما فسّرتهـا أنت. لن تُقـرأ بوصفهـا تعبيـراً أصـوليّـاً بـل بـوصفهـا صرخـةَ الحـرب عنـد العرب . . .

ـ أريد أن أسألـك عن الرّمـز المسيحي الّذي تستخدمه دائـماً في روايـاتك من **الجبـل الصّغير** إلى **مملكة الغربـاء**، ودلالته الـرّمـزيـة والتّعبيريّة بالنّسبة لك، وهل هي دلالـة واحدة أم نسبيّـة تبعاً لكـلّ رواية؟

□ في **الجبل الصّغير** الرّمزُ المسيحي يُستخـدم كشكل نقـدي لأنّ

هنالك من يسأل الرّاهب عن الفرق بين الرّاهب والبوليس؛ الكتاب يأخذ الـدّين بوصفه ظاهـرةً اجتماعيّـة ويحاكمهـا كظاهـرة اجتماعيّـة أيضاً. في **مملكة الغرباء** أتعـاطى مع الـدّين بصفته الـرّمزيّـة؛ وهي البحث عن الـرّابط بين شخصيّـة المسيح وشخصيّـة الرّاهب الّـذي يتوجّه إلى القدس وبين علي أبو طوق الّذي استشهد في مخيّم شاتيـلا بعـد حصـار المخيّم. وهنـالـك ربط في شخصيّـة سـاميــة في المخيّم ووداد الشّركسيّة ومريم الّتي هي أمّ المسيح. هنالك خطّان متـوازيان الـرّمز المسيحي فيهـما مأخـوذ بشفافيّتـه الأولى بـاعتبـار المسيـح هـو الـغـريب والـوحيــد والمـطرود والمصـلوب. إنّ الاستـخـدام المسيحي يـأتي أساسـاً من كوني مسيحيّـاً؛ وهذا أمـر لا شـكّ فيـه، وأعتقد أنّه قد حصل أمر فادح في «الثّقافة العربيّة» منذ **حماسة** أبي تمّام، وهو شطبُ العنصر المسيحي في الثقافة العـربيّة. أعتقـد أنّ المسيحيّين عرب مثل المسلمين وهم جزءٌ تكوينيٌّ في الثّقافة العربيّة. لقد وُلدت في عائلة متديّنة جدّاً. ورغم أنّني لست متديّناً أبـداً فإنّي أستخـدم الرّمـز المسيحي مثل أيّ رمز. ولقد استخدمت الحكاية المسيحيّة في كلّ مرّة بشكل جديد، طِبْقاً لمقتضى الحاجة الأدبيّة. .

ـ السّؤال عن الرّواية كان هاجساً لدى إليـاس خوري ألمّ بـه في **رحلة غاندي الصّغير**، ثمّ ظهر واضحـاً وعلنيّاً في **مملكـة الغربـاء**. لذلك سنسأل مع سعدي يوسف في نهايـة قراءتـه لـ **مملكة الغرباء**: هل يحتمل السّؤالُ عن الرّواية أن تقوم الرّوايةُ عليه؟

□ أعتقد أنّ سعدي يوسف وقع في اللّبس لأنّـه فهم من السّؤال أنّه مجرَّد سؤال، بينـما كان السّؤال لـديّ حيلة. الكتابـة كلّها حيلة. مشروع **مملكة الغرباء** لا تستطيع أن تجمع عنـاصره إلاّ بالحيلة: من المرأة الّتي فقدتْ ذاكـرتَهـا وحـين استعـادتهـا فقـدتْ حيـاتَـهـا، إلى الفلسطيني الّـذي فقـد حيـاتـه وبلده وذاكـرتـه، إلى غـيرهـمـا من الشّخصيـات الأخرى التي تـدور كلّها حـول فترة أعتقـدُ أنّها حـالـة نموذجيّة لبـيروت الآن، وهي الفترة التي يشعـر فيها الإنسـان بـأنّـه غريب في بلده. فكان السّؤال هو حيلتي حتّى أستطيـع أن أربط بين العناصر المختلفة.

الأديب هـو في موقـع يفترض المعرفة. وأمّا الحقيقـة فهي أنّني لا أعـرف؛ بل أنـا أبحث، والأسئلة حول الـرّواية كـانت حيلتي حتّى أستطيـع أن أبحث. **مملكـة الغـربـاء** في رأيي ليست سؤالاً حـول الرّواية بل هي رواية، بمعنى أنّها تخبر حالةً متكاملة الجـديدُ فيهـا هو المـزجُ العلنيّ بين المتخيّـل والحقيقي، تحويـلُ الحقيقي إلى مـا يشبـه المتخيَّل. ففي الرّواية قصصٌ حقيقيّة فعلاً، ولم أقم مثل غـيري من الرّوائيّين بتغيـير الأسماء، بـل تركت الأسـماء الحقيقيّة كـما هي حتّى تبدو وكأنّها متخيَّل. علي أبو طوق يبدو وكأنّه بطل القصّة لا صديقي، وبـدا المتخيَّل الّـذي هو جـرجي الـرّاهب أو وداد الشّركسيّـة وكأنّهما حقيقيّـان لأنّهما خيال مـطلق. لقد كـان البحث هو عن كيفيّـة دمج الحقيقي والمتخيَّـل في نسيج واحـد. وهـذه هي اللّعبـة الأدبيـة في **مملكة الغرباء**. . .

ـ كان همّ إلياس خوري في رواياته هو أن ينقل النّاس كما هم في حـركتهم. ولكنّنـا لوتتبّعنـا الشّخصيـات الـرّئيسـة في الـرّوايـات لوجدناها دائماً نماذج غريبة، من المقـاتل المليء بالهـواجس في **الجبل الصّغـير**، إلى صـاحب الـوجوه البيضـاء، إلى غـانـدي الشّخصيّـة السّاذجة بـطرافة، إلى مجمـوعة الغـرباء في **المملكـة**. . . كيف يمكن تفسير ذلك؟

□ أريد أن أخبرك قصّـة. في **الوجـوه البيضاء** هنـالك شخصيّـة رئيسيّة هي خليل أحمد جابر الّذي يبحث عمّن قتل ابنه في الرّواية. وشخصيّـة خليل متخيّلة لا مرجـع حقيقيـاً لها في الـواقـع. أغلب الشّخصيات لها مراجع في الـرّوايات، ولكنّ شخصيّـة خليل كـانت دون مرجع فعليّ. ذات يوم منـذ ثلاث سنـوات أتى أحد أصـدقـائي وأخـبرني أنّـه رأى شخصـاً عـلى كـورنيش المنـارة يـدهن الحـائط بـالأبيض، ثمّ أخبرتني زوجتي عنـه، وكذلـك عدد من الأصـدقاء. فذهبت إليه، ورأيتـه. طبعاً لم يتكلّم معي لأنّـه مجنون تمـاماً. ولكن لحظة لقائي إيّاه كانت اللّحـظةَ الأكثر رهبـةً في حيـاتي؛ فقـد رأيت المتخيَّـل حقيقيّـاً أمـامي، بينما العـادة هي أن يتحـوّل الحقيقي إلى متخيَّل!.

> رأيت بعينيَّ هـاتـيْن شخصـاً يشبـه بـطل روايتي، فكـان مـن الصـعب أن أتـكلم معه!

شخصيّة خليل مشغـولة بعنـاية، وقـد عانيتُ كثيـراً حتّى تستقيم وتتماسك. كنت دائماً أخاف من أن يكـون فيها تـطرّف زائـد، أن تكـون غير واقعيّـة، حتّى رأيت بعينيَّ هـاتـين شخصـاً يُشبهها. إنّ الشّخص الّـذي رأيته كـان كـأنّـه هي. لم يستطـع أن يتكلّم. ذهبتُ إليـه لأجلس معه وأكتبـه كقصّـة جـديـدة أو كفصـل أضيفـه عـلى الرّواية، ولكنّي حـين رأيتُه كـان من الصّعب أن أتكلّم معه؛ فـذاك كان أمراً يبعثُ على الرّعب. لم يتكلّم معي لأنّـه كان مجنـوناً؛ كـان مثـل خليل أحمـد جابـر في أيّامـه الأخيرة. وهكـذا ترى أنْ لا شيء اسمه شخصيّة واقعيّة أو غريبة أو غير ذلك.

ـ أنا لم أتكلّمْ عن الواقعيّة. أنا كنت أسأل عن الشّخص المبرَّر فنّيّاً!..

□ شخص مُبرَّر أي شخص موجود. واقعيةُ الحياة علّمتني ـ ويا للمفاجأة ـ أنّ شرط الكتابة هو أن لا تصدّق نفسك؛ فحين تصدّقها تصبح سخيفاً. تلك اللّحظة صدَّقْتُ ذاتي، وخفت من نفسي وخفت من هذا الشّخص الّذي يدهن.. تقول شخصيّات غريبة؟! الشّخصيّات يجب أن تجذبني. لماذا تكتب؟ لتخبر بما هو غيرُ معروف. أنا أعتقد أنّك حين تخبر القصصَ تصبح القصصُ غيرَ معروفة لديك. حين أخبرك بقصّةٍ تعرفها فإنّك تتعرّف إليها من جديد.. كتابة الرّواية بحدّ ذاتها عملٌ غريب ومستغرب، لأنّك تخبر فيها حكايات لناسٍ يعرفونها. **الوجوه البيضاء** أنهيتها بالاعتذار لأنّني أخبرتكم قصّة تعرفونها وربّما تعرفون ما هو أجمل منها؛ ولم أكن أكذب؛ فهذا رأيي الحقيقي: النّاس يعرفون قصصاً أجمل من هذه وقد لا يكونون على استعداد لقراءة رواياتي، فلا تؤاخذونا، نتمنّى أن نكون قد سَلّيناكم! أعتقد أنّك حين تخبر النّاس قصصاً يعرفونها فإنّك تنقل إلى هذه القصص عناصرَ جديدةً، شخصيّاتٍ جديدةً ومعبِّرةً. ثمّ إنّك تكتب عن أناس لا يكتب النّاس عنهم. هنالك بعض التّلاميذ قرأوا رواياتي وأخبروا معلّمتهم أنّهم بإمكانهم أن يصبحوا أبطالَ قصص. بوّاب بنايتنا يمكن أن يكون بطل قصّة. هذا هو هدفي وليس هدفي الغرائبيّة. هدفي أن أقول إنّ العادي اليومي غريب إذا رأيناه، ولكنّنا لا نراه. نحن غالباً نفترض الأشياءَ دون أن نراها لأنّنا نسلّم بها، ولكنّنا إذا أعدنا التّحديق بها وجدناها غريبة. كلّ شيء غريب. هل هنالك أبسط من أن يكون بطلك ماسح أحذية؟ كلّ النّاس يروْن ماسحي أحذية كلَّ يوم، ويرون صانع أحذية أو صيّاد سمك أو موظّفاً في البريد.. صحيح، يبدو هنالك شيء غرائبي ولكن هذه هي الحياة.. أنا هكذا أراها، أعيشُها كما أكتبها، وأكتب كما أرى الأشياء. أنا أرى أنّك حين تنظر إلى الأمور مرّة ثانية فإنّك تراها غريبة..

ـ لنتكلّم عن شخصيّة البطل لديك. في **الجبل الصّغير** هنالك سمات أبطال. في **الوجوه البيضاء** هنالك شخصيّة خليل أحمد جابر، وهي ضعيفة نسبيّاً من حيث بطولتها رغم أنّها شخصيّة رئيسيّة. في **رحلة غاندي الصّغير** و**مملكة الغرباء** ينتهي هذا المفهوم تماماً. لماذا تزول شخصيّة البطل عند إلياس خوري؟ وما علاقة ذلك بالموقف من الحرب؟

□ أنا لا أكتب عن شخصيّة بل عن ما يُروى عنها. التقنيّة الّتي أستخدمُها في كتابة القصّة هي ما رُويَ عن الشخصيّة، ثُمّ ما رُوي عن الرواية، وهكذا... رواة الرّواية هم شخصيّات، ويخبرون بعد أن تصير الشخصيّة حكاية. الشخصيّة فعلاً تضمحلّ لمصلحة الحكاية.. إذا أردت أن أفسّرها لك بالنّظريّة، فإنّ عملي التقنيَّ هذا هو مثل فن الأرابيسك، هذا الفن العربيّ الشرقيّ، الأرابيسك يقوم على المسطّح. لذلك في شخصياتي لا يوجد تصوّر سيكولوجي داخلي بل تطوّر يحدث على الشخص، فتنشأ دائرةٌ أولى حوله ثمّ دائرة ثانية حتّى يصبح هو في الدائرة الثالثة.. إنّها شخصيّة مسطّحة وفيها تكرار..

وأمّا بخصوص ارتباط هذا الموضوع بالحرب فيجب أن نضع الحربَ اللّبنانيّة ضمن سياقها. دائماً نتكلّم عن الحرب اللبنانيّة وكأنّها ظاهرة معزولة عن العالم. طبعاً في الحرب الأهليّة اللبنانيّة هنالك شيء لبناني؛ هنالك تاريخ لبناني؛ هنالك تناقضات المجتمع اللبنانيّ ثمّ هنالك الذّاكرة الطائفيّة، ثمّ هنالك انفجار التوازن الإقليمي الّذي أنشأ دولة الاستقلال عام ١٩٤٨ وجدّدها عام ١٩٥٨، وانهيار هذا التوازن تمّ بعد حرب حزيران ١٩٦٧. هذه عدّة عوامل لبنانيّة وإقليميّة أدّت إلى الحرب في لبنان. ولكنّي أعتقد أنّ الحرب اللبنانيّة جزء من ظاهرة كبرى في العالم هي مؤشّر على عمليّة مزدوجة، أوّلاً على معنى العالم الثالث في مجتمع ما بعد الحداثة وفي عصر سقوط الاشتراكيّة ونهاية عصر الاستقرار الدولي: هل بقي العالمُ الثالث شيئاً موجوداً أم تحوّل إلى هامش مطلق وبالتالي إلى مكان قابل للتّفكّك والانهيار والحروب الأهليّة والمجاعات كما نرى في لبنان والصّومال وجورجيا والبوسنة ومناطق كثيرة في العالم مهدّدة بالحروب الأهليّة؟ والأمر الثاني أنّ الحرب الأهليّة اللبنانيّة عبّرت عن أمر مرتبط بتطوّر العالم، وهو تفكّك فكرة الهويّة وفكرة القوميّة؛ كأنَّ لبنان في نهاية القرن العشرين كان مؤشّراً لتطوّر راهن لا نعرف ملامحه حتّى الآن ولكنّه يحدث في أنحاء العالم. لذلك لم يكن من العبث أن يخاف غورباتشوف من لبننة الاتحاد السوفياتي، ولبننة البلقان. وكلّ مكان تحدق فيه الأخطار يُحكى فيه عن اللّبننة؛ كأنّ اللبننة تحوّلت إلى جزء من ظاهرة العالم في نهاية القرن العشرين.

نعود إلى سؤالك. إذا كان هذا التحليل صحيحاً فنحن نعيش في نهاية القرن العشرين، نهايةِ الأفكار الكبرى الّتي ظهرت في بدايات القرن. ومع نهاية هذه الأفكار الكبرى نعيش في ظلّ نبوءة ميشال فوكو عن موت الإنسان؛ عن عالم ما بعد الحداثة المتميّز في المجتمع الرأسمالي. إنّه عالمٌ يُقتل الفرد فيه ويُحطّم دوره. فكأنّنا نعيش إرهاصات وبدايات أشياء غامضة جدّاً، لا أعرف إن كان الفرد فيها مايزال يملك دوراً، حين يكون الدّور للمجمّعات والمؤسّسات البيروقراطيّة المنظّمة بشكلٍ متوحّش. ونحن اليوم نعيش في عصر يحكمه المركّب العسكريُّ الإعلامي. ولعلّ حرب الخليج كانت هي المؤشّر على هذا التحوّل الّذي حصل في العالم، حيث الإعلام صار

جزءاً من الآلة الحربيّة ولم يعد انعكاساً لتناقضات المجتمع؛ صار جزءاً من الآلة الّتي تقود المجتمع. في هذا الإطار أستطيع أن أقول إنّ إحساسي الحالي هو أن الأبطال الروائيّين ماتوا ولم يعد هنالك المزيد. هنالك تكوين يحيل على مكان يتحوّل الفرد فيه إلى حكايته: تصبح حكايته هي الموجودة لا هو. وبالتالي فإنّ مهمّتي كروائي هي أن أخبر هذه الحكاية حتّى يصبح ذلك الفرد موجوداً. لا أخبر حكاية شيء موجود، هنالك فرق... لذلك فإنّ الأبطال الّذين كتبت عنهم لم يكونوا أبطالاً بالمعنى المتداول ولم يكونوا أبطالاً مضادّين. لا يوجد عندي بطلٌ سلبيّاً كان أم إيجابيّا. أبطالي أشبه بأن يكونوا جزءاً من حركة، من مناخ. كأنّ الحكايات هي الّتي تُروى عنهم ولا نعرف الحقيقة من الحكاية. اللّعبة عندي هي حول علاقة الحكاية بمصدرها، وبالتالي أنا معني بالحكاية لا بالبطل..

ـ في بداية حديثنا تكلّمنا عن الموت، والآن نعاود السّؤال. لا يوجد لدينا أبطال روايات، وإنّما تنتهي معظم شخصيّات الرّوايات الرئيسيّة إلى الموت. ما هي العلاقة بينك وبين الموت؟

□ في الحياة لا شيء ينتهي إلاّ بالموت. الموت حقّ.. الموت، بالمعنى الرّوائي هو العلاقة بين الحقيقة والوهم. الإنسان لا يقبل الفراق بسهولة؛ وإذا افترضنا أنّك تحبّ امرأة وانتهت علاقتكما فمن الصّعب أن تقبل فراقها. ولكن إذا افترضنا أنّ هذه المرأة ماتت فإنّك تقبل اختفاءها بسهولة. الفرق بين الموت والأشياء الأخرى أنّه يجعلك تقبل بالغياب ويجعلك تتساءل عن علاقة الغياب بالوجود. الموت هو تغييب مصدر الحكاية، وفي غياب المصدر تصبح الحكاية مفتوحة على الاحتمالات.

أنا لا أكتب من منطلق أنّني أعرف كلّ شيء كروائي القرن التاسع عشر. لكي أتكلّم عن شخصيّة يجب أن يكون هنالك سبب، يجب أن يكون هنالك حادث ما، يجب أن يكون هنالك مبرّر للحكاية. عادة تكون الحكاية بين الحقيقة والكذب: فعندما يموت شخص تكون الحكايات عنه قابلة لأن تكون حقيقيّة ولأن تكون كاذبة. الإنسان غالباً ما ينفي تعدّد وجوهه ، أنت تعرف الإنسان في أحد وجوهه، بينما التعدّد هو سمة من سمات كلّ الأفراد. والموت هو العنصر الأكثر قدرة على جعل التعدّد يظهر ويتّضح ويصبح معقولاً، ويجعل الحياة تأخذ مداها دون أن يتدخّل البطل أو يجرّب أن يرسم لحياته خطّاً متناسقاً.. بهذا المعنى فإنّ الموت ليس حقّاً فحسب بل هو حكاية كذلك..

ـ هل يعني انتهاء شخصيّاتك بالموت مبرّراً لتوقّف السّرد عنها؟

□ لا علاقة للموتِ بتوقّف السّرد. شهرزاد حتّى لا تموت تخبر حكايات. رواية الحكاية هي بديل للموت. روايتي للموت هو سبب لإخبار الحكاية، لا سبب لإيقاف الحكاية، لأنّ الموت ليس موت الرّاوي بل موت مَنْ يُروى عنه، فنكتشف في النّهاية أنّه لو مات هذا الرّاوي أو ذاك فإنّ الحكاية لا يتوقّف لأنّ الرّواة يتعدّدون ولأنّ التركيب الحكائي يقوم على تعدّد الرّواة الّذين يخبرون عن بعضهم البعض إن كانوا أحياء أو أمواتاً. فالموت ليس سبباً لنهاية السّرد؛ **رحلة غاندي الصّغير** تبدأ بالموت، تخبر أليس أنّها رأته ميتاً.. وفي **مملكة الغرباء** نبدأ بموت علي أبو طوق. الموت ليس سبباً لتوقّف السّرد؛ الموت شكل من أشكل السّرد.

ـ إذا اعتبرنا أنّ الموت بداية للسّرد ـ وأغلب شخصياتك تنتهي بالموت، والمؤلّف واحد هو أنت ـ فماذا يعني ذلك على مستوى الخطاب؟ ألا يتحمّل هذا الموقف نوعاً من وجهة النّظر؟

□ تمثّل علاقة، إذا أردت أن أكون معك دقيقاً وصادقاً كما كنت طوال هذا الحوار. إنّها هاجس، هاجس العلاقة.. النّاس الّذين أحبّهم وماتوا بقوا عندي وكأنّهم مازالوا أحياء، أتعاطى معهم وكأنّهم أحياء. ربّما لأنّ الحرب أماتت أصدقاء كثيرين، أو قد يتعلّق الأمر بما قبل الحرب. هنالك أمر ذكرته في **عن علاقات الدائرة**: كان عمري حوالي الأربع سنين ووقعت حادثة مرعبة بالنّسبة لي في ذلك العمر: مات رجل قبضاي من قبضايات الأشرفيّة اسمه الحاج نقولا، وأتت امرأة تزور أهلي، كانت تخبرنا كيف دخل إليه القبضايات المسلمون؛ كان جثمانه مسجّى في غرفة الضيوف فقال له زوّاره «قوم يا حاج إجت العالم» وسكتت المرأة فسألتها بسرعة «وماذا فعل؟». أنا فُوجئتُ بأنّهم ضحكوا عليّ، وحتّى الآن أفاجأ بأنّ هذا السّؤال أضحكك أنت مثلاً. فكرة الموت فكرة غريبة جدّاً.. ربّما هو هاجس من الطفولة لا علاقة له بالحرب أو بأيّ شيء آخر، إنّما أنا لا يوجد عندي ربط للأمور، أتعامل مع الموتى وكأنّهم مازالوا أحياء فأتعايش وإيّاهم، فالموت لديّ ليس غياباً فعليّاً، بل هو شكل من أشكال الغياب والحضور. أحد الأشياء الّتي أحبّ أن أقولها دائماً عن أصدقائي الموتى هو أنّهم لم يموتوا، أتعامل مع موتهم بسخرية.. في **مملكة الغرباء** قلت إنّ فوزي القاوقجي كان يخبرعن عام ٤٨ ولكنّه فعليّاً كان يتكلّم عن عام ٣٦. ولو حاول علي أبو طوق بعد عدّة سنين أن يخبرنا عن الحرب، لكان خلط بين شاتيلا وبين غور الأردن وغيرذلك..

ـ أريد أن أسألك عن الرّوايات الأخرى الّتي تعاطت مع موضوعة الحرب في لبنان؟ علاقتك بها؟ ورأيك فيها؟

□ هنالك أشياء نقدتُها، وهنالك أشياء كتبتُ عنها سابقاً. أغلبها تعاطى مع موضوع الحرب كأنّه موقف منها. كان الهاجس في هذه الرّوايات هو تسجيل موقف. قد يكون الوضع عند حنان الشيخ في

حكاية زهرة وعند هدى بركات في **حجر الضحك** مختلفاً قليلاً. إنّما بشكل عام فإنّ أغلب الرّوايات بما فيها رواية **الظلّ والصدى** ليوسف حبشي الأشقر (وهي من أهمّ الرّوايات العربيّة على

> روايات الحرب اللبنانيّة، في معظمها، استمرارٌ لأدب «الموقف»، لا تداخل مع نسيج الناس الحياتي.

الإطلاق) كانت موقفاً، ولم تكن تداخلاً مع النّسيج الحياتي للنّاس؛ كانت استمراراً «لأدب الموقف» إذا أمكن استخدام هذا التعبير.

- كيف يقيّم إلياس خوري تجربته التقنيّة وتطوّرها من روايته الأولى حتّى **مملكة الغرباء**؟

□ يبدو أنّ هنالك خطأً متتابعاً في التفتيش. وأنا لم أكن ألاحظ هذا الأمر؛ فكنت كلّما أنهيت رواية اعتبرتُ أنّها **هي** الرّواية. الشرط الأساسي هو أن تستطيع أن تكتبَ كتابة متوالية، أرابيسك، حكاياتٍ لا تنتهي. وهذا عكس فكرة الرّواية كما نشأت في أوروبا في عهد الثورة الصناعيّة؛ فالرّواية الأخيرة كانت رواية الفرد، رواية المجتمع البرجوازي حيث الفرد هو مركز العالم. غير أنّ المشكلة كانت تبدو بالنّسبة لي في مكان آخر. المشكلة كانت في كيفيّة كتابة حكاية لا تنتهي؛ والحكاية الّتي لا تنتهي لا يمكن أن يكون فيها راوٍ واحد، فيصبح الكاتب فيها مهمّشاً وخاضعاً لتقلّبات الرّواة المختلفين الّذين يتعامل معهم حتّى يصل إلى مكان لا تنتهي فيه القصّة. المقترب هو أن نكتب حكايةً مفتوحةً على كلّ الحكايات. كلّ حياة حقيقيّة تستحقّ أن تُكتب؛ فالمقترب هو كيف تكون الرّواية شكلاً مشاعاً، حيواتٍ مختلفة ولحظاتٍ مختلفة. مشكلة الرّواية لديّ هي في أن يستطيع زمنُ الكتابة أن يتحمّل الماضي والحاضر والمستقبل. كيف يكون الحاضر نقطة لقاء بين أزمنة متعدّدة، وكيف تعبّر الأزمنة المتعدّدة عن نفسها في اللّحظة ذاتها؟ الهاجس الأساسي هو كيف أجعل الأمور تتوالى وتتوالد ويكون توالدها لامتناهياً. ولذلك جرّبت في **الوجوه البيضاء** أن أقوم بخطوة واضحة فوضعتُ «نهاية مؤقّتة»، وكأنّي أقول للقرّاء: تفضّلوا وزيدوا على الرّواية ما تريدون. طبعاً إنّ هذا الاقتراح نفسه لا معنى له لأنّ الزيادة يزيدها كلُّ إنسان بنفسه. إنّما أريدُ التالي: حين يخبر أحدهم قصّةً كتبتُها أنا يخبرُها هو وينسى أنّني كاتبها، أي يعتقد أنّها قصّة حقيقيّة. وهكذا يخبر الإنسانُ القصّةَ الحقيقيّة، أي يخبرها كذباً، يزيد عليها شيئاً من اللاّوعي، يعيد ترتيب الحكاية في اللاّوعي حتّى تكون حكايته هو.

فطموحي إذن أن تصير هذه الحكاياتُ داخلَ نسيج الحقيقة المتخيّلة الّتي يعيش فيها النّاسُ بشكل دائم. ولقد بدأت في **مملكة الغرباء** أضع الشخصيات الحقيقيّة بأسمائها. وفي **مجمع الأسرار** (عملي الجديد) ستكون الشخصيّات حقيقيّة تماماً ومشغولاً عليها كوثائق (فكتور عوّاد وسامي الخوري). وهذه الشخصيّات هي داخل نسيج متخيّل لكي تدخل الحكاية بالحقيقة.

- هنا يمكننا أن نسأل عن علاقة روايتك برواية أميركا اللاّتينيّة؛ فالروايتان تعدّدان رواتها، تكسران الزمن، تعتمدان على مرجعيّات حقيقيّة كما رأينا في **الجنرال في متاهته** لماركيز؟

□ أهميّة رواية أميركا اللاّتينيّة أنّها تخلق من الواقع أسطورة، وأنا شخصيّاً لست من هذه المدرسة. صحيح أنّها لا تهمل الحاضر ولكنّها معنيّة بأسطوريّة الماضي؛ فكأنّها تكتب - بالتّالي - ما قبل تاريخ العالم. أدب أميركا اللاّتينيّة جزءٌ من الثّقافة الأوروبيّة حتّى لو دخلت عليها عناصرُ غريبةٌ من الهنود الحمر أو السود أو هذا الخليط العجيب لأميركا اللاّتينيّة، لأنّ هذا الأدب ثقافة مكتوبة باللّغة الإسبانيّة الّتي هي جزء من الثّقافة الأوروبيّة. ميزة هذه الرّواية أنّها تكتب ما قبل تاريخ العالم وكأنّها تقدّم لتاريخ العالم الّذي هو التّاريخ الأوروبي؛ ماضيها هو ماضٍ أسطوري متخيّل فيه حقيقة ملتبسة.. إلخ.. وأمّا أنا فآتٍ من مقترب آخر، من مكان آخر. أنا لست جزءاً من الثّقافة الأوروبيّة.. أنا جزء من ثقافة أخرى، هي الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، وهي في صراع مستمرّ مع أوروبا منذ الحروب الصليبيّة بل منذ ما قبل ذلك، أي منذ عهد الإمبراطوريّة الرومانيّة.

أنا لا أكتب روايةً هي ماضي هذا الغرب لأنّني لست هناك.. أنا شيء آخر. أنا أولاً نِدّ لهذا الغرب، وبالتالي فأنا أكتب حاضري الّذي هو الوجه الآخر. أنا لست معنيّاً بأن أقدّم ماضي ذلك الغرب، ولست معنيّاً بأن أقدّم حاضري بصفته ماضياً؛ حاضري هو حاضري؛ وهو ليس أسطوريّاً بل مأساوي. حاضري كما قلت هو حاضري وفيه أساطير كما في حاضرهم أساطير. همّي الأساسي أن أروي حاضري وأربطَهُ بماضيّ، وأن أقول إنّني جزء من هذا العالم الّذي يتّسع لي وللأوروبيّ ولنا كلّنا، ويتّسع لنا لنتحاور. ولكنّني لستُ ماضيه، وهو ليس حاضري، ولا أحد أفضلَ من الآخر، ونحن في مكان آخر..

نحن نحوّل الحقائق إلى لاحقائق لأنّنا نكتبها لا لأنّها أساطير بل لأنّها حكايات. وهنالك فرق شاسع بين الحكاية والأسطورة؛ فالحكاية هي نسيج المعيش الجماعي بينما الأسطوري نسيجُ الخيال الجماعي.. هنا الفرق الأساسي بين كيفيّة رؤيتي للرواية وكيفيّة رؤية

ماركيز وأستورياس وسائر أدباء أميركا اللاتينيّة، وفيهم كثيرون مختلفون عن المقترب الماركيزي. . .

ـ مادمنا قد دخلنا في مسألة العلاقة الصراعيّة مع الغرب، دعنا نسأل: على أيّ أساس تُرجمت رواياتُك؟ وماذا كان ردُّ الفعل هناك؟

الخوف الأساسي في ترجمة الروايات العربيّة يكمن في أن تتحوَّل إلى محض وثائق اجتماعيّة تهمّ الغرب.

□ كان خوفي الأساسي هو أن أُترجم كوثيقة اجتماعيّة، كما هو حالُ أغلب نماذج الأدب العربي المترجم بما فيها كتابات نجيب محفوظ الّذي يعامَل في الغرب كوثيقة اجتماعيّة لا كأدب. أنا لست معنيّاً بتقديم وثيقة اجتماعيّة لأنّ الأدب وثيقة في جزء واحد منه فحسب، والجزء الأكبر أدب! إن الخوف الأساسي يكمن في أن ينصّبونا شهادةً عن العالم الآخر، مجرَّد وثائق اجتماعيّة.

في المحاولة الأولى لترجمة **الجبل الصغير** قبل أن تظهر في فرنسا بست سنوات طلب منّي أحدُ النّاشرين الفرنسيّين موعداً لكي نوقّع اتّفاق الترجمة، وأخبرني أنّ مشكلته مع روايتي هي أنّها ليست عربيّة. سألته كيف؟ فأخبرني عن رواية أخرى تُرجمت في تلك الفترة، واكتشفت أنّ على الرّواية أن تكون «شرقيّة» كما يرى الغربيّون الشرق وبعيونهم هم؛ والشّرق عندهم ذو عناصر محدّدة: إسلام، وقرن سادس عشر، وحريم! فرفضتُ، وقلت إنّ بيروت ليست كذلك، وإنّني أكتب عن بيروت العربيّة، وإنّ العربي ليس ما تطلبه. وتعثّرت ترجمة **الجبل الصغير** فترةً طويلة حتّى أتى ناشر آخر. . وكان الأمر إيجابيّاً لأنّ الناشر وبعضَ الأوساط المحيطة به تهتمّ بالثّقافة العربيّة بوصفها أدباً.

ثمّة أمرٌ آخر. فلقد كتب الكثيرُ عن **الجبل الصّغير** في فرنسا وأميركا، ومن حسن حظي أنّ الرّواية عُوملت كأدب. طبعاً لم يُلغَ أنّ هذا أدب آتٍ من بيروت ـ وأنا لا أريده أن يلغى؛ فبيروت بالنّسبة لي تجربة مهمّة جداً ـ لكنّ الكتاب لم يناقش بوصفه شهاداتٍ اجتماعيّة بل عُومل كأدب وكتقنيّة أدبيّة؛ وعلى هذا النحو جاءت رؤى آلان روب غرييه ولويس كارديل وسلمان رشدي وإدوارد سعيد. كلّ من كتب عن رواياتي عاملها بوصفها أدباً لا شيئاً آخر.

لا يعنيني كثيراً كيف تُستقبل روايتك. الترجمة رحلةٌ يسافر فيها الكتاب إلى لغة أخرى وعالم آخر، واستقبالُهُ مشروطٌ بشروطِ هذا العالم الآن (وهي شروط اجتماعيّة وثقافيّة) لا بشروط تأليف ذلك الكتاب. من هنا فإنّ الترجمة مغامرة كبرى. كلّ كاتب يحبّ أن تترجم أعماله لأنّه يُحبّ أن يُقرأ، ولكن الترجمة رحلة خطيرة: فقد تُقرأ بشكل خاطئ أو قد لا تُقرأ، وقد لا تُفهم، وقد يكون المجتمع الّذي تُرجمت له غير مستعدٍ لأن يستقبلك. ولكنّني لا أعتقد أنّ في الترجمة مؤامرات كما يُحكى عادةً.

ـ وماذا عن استقبال العرب لرواياتك؟

□ الاستقبالُ متنوّع ومتفاوت. فلو أخذت نموذج ندوة مكناس الّتي أقيمت عام ٨٢، فإنّك ترى أنّ رواياتي دخلت في نسيج الرّوايات العربيّة. فالمستقبِل يتبع النّقاد ووجهاتهم المختلفة، ولكنّه ينظر إلى روايتي كجزء من الرّواية الجديدة الّتي تحاول التغيير. ثمّة الكثير من وجهات النّظر المختلفة في أهميّة رواياتي؛ ولكنّني لم أواجَه حتّى اليوم بعدم فهمٍ لمجرّد أنّي أستخدم بعض العاميّة اللّبنانيّة، ولم أواجه عدم قبولٍ لشخصيّاتها اللّبنانيّة والفلسطينيّة. ومردّ غياب مثل هذه المواجهة يعود إلى أنّ الثقافة العربيّة ثقافة واحدة؛ يمكن لنا أن نتقبّل تنوّعها ويجب أن تكون هذه الثقافة على قدر من القبول للعناصر المتنوّعة الّتي فيها. .

ـ ماذا عن موضوع الجنس في رواياتك؟ ففي أغلبها جنس إنّما بإشكال تعبيريّة ووظيفيّة مختلفة؛ والجنس يُقدّم إمّا كنماذج شاذّة(مثل الكردي والمغتصبين في **الوجوه البيضاء**، أو غاندي وزوجته أو ابنته) أو يقدّم بصورة شفّافة لا تمسّه بالكلام!

□ الجنس متعدّد وهو موجود بذاته. ولكنّه كممارسة تعبيرٌ عن أشياء متعدّدة: قد يكون تعبيراً عن السّلطة الذكوريّة (مثل الكردي الّذي يضرب زوجته قبل النوم معها)؛ وفي **الجبل الصّغير** هنالك جنسٌ محض في الفصل الأخير؛ وهنالك إشارات للعمليّة الجنسيّة بذاتها، وهنالك الاغتصاب، وهنالك الجنس كالحلم. لا يوجد جنس واحد، ولا أحد يحوز تجربةً جنسيّة واحدة. التجربة الجنسيّة هي الأساسيّ في الحياة، ولأنها الأساسي فإنّها متعدّدة بتعدّد الأفراد ومتعدّدة ضمن الفرد الواحد (أي بالنّسبة للعلاقات المختلفة الّتي يقيمها الإنسان، وللحب الّذي يستطيعه).

أعتقد أنّ الجنس أساسي، وقد خبّرتُ عنه؛ فالأشخاص الّذين أكتبهم ليسوا أنا، وحين أكتب أنا لا أكتب رأيي؛ طبعاً يكون رأيي موجوداً ضمن الآراء، ولكنّني أجمّع حكايات النّاس فعلاً. أنا لا أؤمن بالوحي إلّا لحظة الكتابة. الموهبة، إن شئتَ، هي في كيفيّة جمع العناصر الموجودة والبحث عنها. وبهذا المعنى فإنّ تعدّد التجارب الجنسيّة في كتاباتي هو تعدّد موجود في المجتمع، وانعكاسٌ لصورة المجتمع عن ذاته، لأنّ المجتمع أكثر ما يعبّر عن نفسه من

خلال علاقة الرّجل بالمرأة. في **غاندي الصّغير** مثلاً، هنالك أنواع مختلفة من العلاقات الجنسيّة، وهي نتيجةُ اختلاف زاوية النّظر إلى الجنس في مجتمعنا. صحيح أنّني لا أملك قصّة حبّ، كما نجد في

> الجنس هو الأساس في الحياة، وهو متعدِّد بتعدُّد الأفراد والعلاقات.

مصارع العشّاق أو كتابات داوود الانطاكي؛ غير أنّه لابدّ لي يوماً من أن أكتب قصّةَ حبّ للحبّ، لأخبر فيها عن الحبّ. ولكن أوان هذه القصّة لم يحن بعد.

ـ لماذا لم نجد الجنس الصريح عند إلياس خوري؟ هل غيابه يعود إلى سبب تقني؛ أم إلى خوف من الرّقابة؛ أم. . . ؟

□ لا . . لا يوجد عندي خوفٌ من الرّقابة أبداً. وإن كان ثمّة من خوفٍ، فهو خوف من اللّغة. أعتقد أنّ الجنس الصّريح يحتاج إلى اكتشاف لغته. ربّما لم أصل بعد إلى القدرة على اكتشاف لغة الجنس الصريح أو الوصول إليها. كتب التراث الصريحة جنسيّاً لم يعد بالإمكان كتابتها الآن، ويجب أن تخترع لغة جديدة للحبّ والجنس. أعتقد أنّ أصعب موضوعٍ للكتابة هو الحبّ، وهو أعظم وأجمل موضوع كذلك. ولذلك أؤكّد لك أنّ هذا الموضوع لابدّ من الوصول إليه يوماً ما، ولكن أوانه لم يأتِ بعد. . حين كان معاوية يحاول أن يحرج الأخطل (وهو النّصراني) ويسأله وقتَ الأذان «ألا تُصلِّي؟»، كان الأخطل يجيبه «أصلِّي حين تأتيني صلاتي». . يجب أن تأتيك هذه الكتابة حتّى تكتبها!

ـ من الملاحظ أنّنا نحن العرب لا نستطيع أن نكتب قصّةَ الحبّ، فـ. . .

□في الأدب العربي هنالك الكثير من قصص الحبّ، وموضوعة الحبّ فيها موضوعة مركزيّة، والعلاقة بين الرّجل والمرأة لها أكثر من بُعد: فالبُعد الاجتماعي موجود، والبعد الدلالي موجود أيضاً. وأمّا ما تصعُب كتابته فهو اللاّبُعْد: أي العلاقة في حدّ ذاتها، اللّقاء بين الرّجل والمرأة؛ العلاقة بين الجسم والرّوح. وهذه الصعوبة موجودة في كلّ آداب العالم. إنّ أعظم قصص الحبّ في التاريخ من **روميو وجولييت** إلى **قيس وليلى** ليست قصص حبّ بل دلالات. لا تُوجد برأيي قصص حبّ في العالم؛ حتّى **مصارع العشّاق** ليس حبّاً. هنالك جنس، جنس محض ووصفٌ له تجده في الكتب العربيّة الكلاسيكيّة، ولكنّه ليس حبّاً. إنّ الحبّ الّذي يجمع الجنسَ والعاطفة لَهُوَ أدبٌ صعب.

هنالك مناطق كثيرة في اللّغة تشكو عجزاً. في كلّ لغات العالم، الحبّ هو في تلك المنطقة من اللّغة حيث لا توجد كلمات؛ فكتابة الحبّ إذا أردنا أن نخرج من وحي الجنس والإيروتيك ومن وصف الدّلالة للحبّ الاجتماعي سوف تصل بنا إلى منطقة لا كلمات فيها، لأنّ الحبّ يقوم على العلاقة بين البصر والطعم والرّائحة، والطعم والرّائحة لا أدوات لغويّة للتعبير عنهما. . فكيف يمكن أن تستنبطها؟. . ولذلك فإنّ كتابة الحبّ نادرة في كلّ آداب العالم، لا في آداب العرب وحدهم.

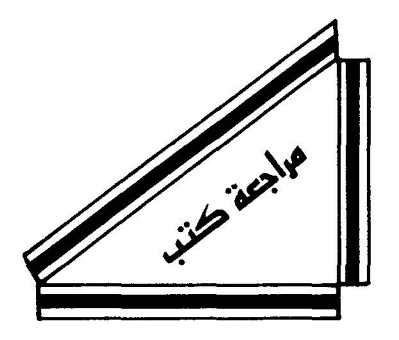
ـ لكنّ يخطر في بالي نموذجان: **الحبّ في زمن الكوليرا** لماركيز و**خفّة الكائن الّتي لا تحتمل** لكونديرا. وأعتقد أنّ فيهما حالة إشباع للحبّ.

□ صحيح ما تقوله ولكن هذا نموذج صعب جدّاً، وأعتقد أنّ المؤلِّفيْن قد تحايلا على الموضوع. الحيلة عند ماركيز هي في عدم الوصول؛ ماركيز كان في المنطقة الكلاسيكية لـ **روميو وجولييت** وهي منطقة عدم الوصول، وعند الوصول كان العشّاق عجائز. وأمّا كونديرا فقد كانت منطقة الدّلالة عنده عالية جدّاً، وأنا أتكلّم عن منطقة التواصل الّتي هي بلا دلالات.

ـ السّؤال الأخير هو عن مشروع إلياس خوري المستقبلي للرّواية. إلى أين يريد الوصول؟

□ لا أعرف، أعرف أنّني معنيّ هذه الأيام بالتفتيش عن المعاني. أعتقدُ أنّ الأدبَ هو وسيلة للمعرفة الاجتماعيّة والفلسفيّة والفكرية، وأنا في روايتي الجديدة **مجمع الأسرار** ومشاريعي المقبلة معنيٌّ أكثر وأكثر بالغوص بحثاً عن الأشياء الّتي أكتبها وعن التجربة الإنسانيّة بكافة أبعادها. أنا لا أملك أشياء أبشّر بها، ولم أكتب مواعِظ أو نصائح أُسديها للنّاس. الرّسالة الوحيدة الّتي قد تكون لديّ هي أن أتعلّم معنى الحياة، لأنّ الحياة تتغيّر باستمرار.

كيف يواجه الإنسان نفسَه حين يكون في قمّة العزلة؟ عزلة الإنسان هي محصّلة لعلاقة ولتفاعل ولانعكاس مع الآخرين. . هذا هو البحث الّذي أشعرُ أنّني معنيٌّ به. . أريد أن أخبر النّاس قصصاً عن حاضرنا وماضينا وهواجسنا ومشاكلنا. نحن شعب لم نعرف الحرب فحسب، بل هاجرنا كذلك. أريد أن أتعلّم معنى هذه الأمور، وأن أُخبر عنها. . وأخبر بطريقة أفضل. أعتقد أنّ عليّ أنْ أتعلّم كيف أكتب بطريقة أفضل، فأقتصد باللّغة وأنقل المحكيّ إلى المكتوب، علّهما يصيران أنساقاً محتملة متجدّدة على الدّوام. وبهذا سيكون في مكنتي أن أخبركم قصّة جميلة، وتكون تلك هي قصّتي الّتي أخبرت. فللجميع قصّة يروونها إلّا كاتب القصّة؛ فقصّته هي محصّلة القصص الّتي أخبرها الآخرون!



رأيان آخران

«المثقف والسلطة»(*)

د. عفيف فرّاج

١ - سلطة تستعدي المثقّف، ومثقّف يخاطبها كالمفتون المرذول

«الدّولة تستخدم جسد المعتقل لتعزّز سلطتها وتنتشي بها»؛ هذه الموضوعةُ الّتي يعرض د. سماح ادريس تجلّياتها في روايات التّجربة النّاصريّة تحرّك في النفس بعضَ كراهيةٍ لجسدٍ ضعيفٍ تتوسّله السلطةُ ممرّاً متاحاً إلى الرّوح الممتنع.

«الجسد ضعيف أمّا الرّوح فقويّ»، والسّلطة تردّ على الرّوح الثقافي المستقوي بالكلمة، وهي في بدء ظهور الرّوح العاقل، في نقطة ضعف المثقّف، أي في جسده.

إنّ مصطلح «السّجنيّة» الّذي استحدثه «فوكو» يطابق وعيَ المقهور وسلوكه في روايات صنع الله ابراهيم وغالب هَلَسا بشكل خاصّ، وهو الّذي يحمل السّجن في باطنه بعد أن أضحى «السّجنُ المجسِّد لجبروت الدّولة وإرهابها» ذاكرةً لجسد قرَّحَهُ العنف. وأمّا المُخْبِر الّذي يقيم في ظلّ المقهور المفرَج عنه، أو يصعد من باطنه المرتعب، فإنّه يتوسّط المسافة الواقعة بين المقهور وشمس النّهار، ويقصِّر المسافة بين السّجن وخارجه إلى درجة إلغاء الفارق بين ظلمة السّجن وضياء النّهار.

وتقول روايات كتبت التّجربةَ النّاصريّة من موقع «الولاء النّقديّ» (كروايات نجيب محفوظ)، أو من موقع «الرفض المطلق» (كروايات هلسا وابراهيم) إنّ إرهاب السّلطةِ ينال من مثقّفين حزبيين أدمنوا الفعلَ السياسيّ في حقبة ما قبل الاستقلال، ماركسيين كانوا (كما هم في روايات صنع الله إبراهيم وغالب هلسا)، أو وفديّين (كبطل **السّمان والخريف**)، أو مثقّفين ثوريّين مجرّبين لم يمسّهم طبعُ الحرباء (كبطل رواية **ثرثرة فوق النّيل** لنجيب محفوظ). وأمّا تجربة الإخوان المسلمين السّجنيّة فإنّها لم تكتب روائيّاً بيد إخوانيّة وإنّما بيد علمانيّة، ولذلك فقد كان على الباحث أن يتقرّاها في رواية نجيب محفوظ **الباقي من الزّمن ساعة** وبصورة مجتزأة في رواية **السؤال** لغالب هلسا.

وما يُوحِّد بين هذه الشّخصيّات المختلفة الانتماءات هو أنّها لا تستطيع أن تتعرّف إلى نفسها إلّا بوصفها حيوانات سياسيّة في الأساس والجوهر؛ وحين امتنعت على الحيوان السياسيّ ممارسةُ السياسة بعد مصادرةِ الانقلابات العسكريّة الحياةَ الحزبيّة، افترقت الشّخصيّةُ عن نفسها وماضيها وغدت في راهنها مثلَ كلمةٍ فقدت معناها.

وفي مقابل هذا المثقّف الملتزم الّذي تكسِرُهُ السّلطة بالتّعذيب، أو تجوّفه

(*) د. سماح ادريس، **المثقف العربي والسلطة - بحث في روايات التجربة النّاصريّة** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢). والجدير ذكره أنّ الكتاب قد فاز بالجائزة الأولى للنقد الإبداعي الأدبي مناصَفةً مع كتاب د. ريتا عوص: **بنية القصيدة الجاهليّة - الصورة الشعريّة لدى امرئ القيس** الصادر في العام نفسه عن الدار ذاتها، وهي الجائزة التي يمنحها النّادي الثقافي العربي في كلّ عام. والجدير ذكره أيضاً أنّ البحثين المنشورين هنا توسيعٌ لما ألقاه محمد دكروب ود. عفيف فرّاج في المجلس الثقافي للبنان الجنوبي منذ مدّة قريبة

بـالتّهميش، يقف «النّمط الانتهازي» من المثقّفين، ذلك الّذي يتبرَّج للسّلطة، وهـو الّذي وصفه الشّاعر صلاح عبد الصّبور صبيحـة ٢٣ يـوليـو بـ «القـوّاد والقـرّاد والدجّال والحاوي الطّروب». ويـلاحظ د. سماح ادريس أنّ السّلطة تفضل التّعامل مـع هـذا النـمط من المثـقّـفـين، وأنّ «الشّخصيّـة الانتهازيّـة مـوجودة بـأعـداد ضخمـة في روايات التّجـربة النّـاصريّـة»، وهي ضخـامة تـدلّ على خلوّ السّـاحة لهم وعلى تكثّرهم في الحياة العامّة بفعل تشجيع السّلطة. ويكـثّرِ تشجيـعُ السّلطة النّمطَ الهروبي أيضاً.

ويصعب الجـزم فيـما إذا كـان المـؤلّف يذهب في حرصه على استقلاليّة المثقّف عن السّلطة مـذهبَ رئيف خـوري وميخـائيـل نعيمة، وهو المذهب الّذي تلخصـه كلمات «ديوجين» للإسكندر: «خـلِّ ما بيني وبـين الشّـمس»؛ لـكـن المـؤكّـد أنّ المـؤلِّـف حـريص على استبقـاء هـامش من الحـرّيّـة يستطيع المثقّف أن يقف فـوقه بكـامل قـامته ليقـول كلمتـه صراحـة بـدل أن يكتبَ بأسلوب **كليلة ودمنة** أو لا يكتبَ أو يـدفنَ مـا يكتب في انتظار يـوم آخـر. إنّ المؤلف يرفض نظريّة عالم الاجتماع المصري د. سعد الـدين ابـراهيم في ضرورة «التّجسـير» بـين المثقّف والسّلطة، إنْ لم يكن بجسر ذهبيّ أو فضيّ فليكن بجسر خشبيّ يقف فوقـه أمـيرٌ سيّد يقرِّر، ومثقّفٌ تـابعٌ يُـبرِّر. إنّ ابراهيم يدعو المثقّف إلى لعب دورِ «مكيافلي»؛ فيكتب للأمير ليعلّمـه سياسـةَ القوّة وفنـونَ استبقاء الملك. ود. ادريس يـوميُ بأسلوب الثّـوريّة الفنّيّة إلى أنّ تجسير ابراهيم هو «ترجيس (أي تدنيس) للمثقّف العربيّ» (ص ٢٤).

ولا يتوافق د. ادريس مع المفكّر والنّاقد محمـود أمـين العـالمِ الّـذي افـترض وجـودَ تقـاطـع بـين المثقّفين والسّلطةِ جسّمتـه النّاصريّة على كافّة المستويات. كـما يفترض (أي العـالم) أنّ عبـد النّـاصر قـد ألّف في شخصه بين الحاكم والحكيم، وأنّ الضباط الأحـرار مـثـقّـفـون، وأنّ المـثـقّـفـين شاركوا بالمئات في مشاريع التصنيع والتنمية الأمر الّذي يثبت التقاطع بـين أهل الفكـر وأهل السّلاح في المؤسّسـة النّاصـريّة. ومن الـواضـح أنّ الأستـاذ العـالمَ يستعـير لعبـد النّـاصر والضبّـاط الأحـرار أثـوابـاً لفـظيّـة يستلهمهـا من جمهـوريّـة أفـلاطـون حيث الفـلاسفة يحكمـون، والحكّام يتفلسفـون، والحـرّاس يملكـون الـوعي والشّجـاعـة. والحقيقـة هي أنّ السّلطة النّاصـريّة كـانت تستمدّ قوّتهـا من المعرفـة أو الثقافة؛ «فليس من الممكن أن تمارس السّلطة بغير معرفة»؛ وأمّـا أن تتحوّل المعـرفة إلى قـوّة اجتـماعيّـة فتلك مسألة أخرى.

إنّ د. ادريس يعبِّر عن قناعة مشروعة بأنّ هناك تمايزاً، لا «تقاطعاً» فحسب، بين فريق السّلطة وفريق الثقافة. ذلك أنّ الّذي يقرّر التّقـاطـع أو الافـتراق ليس وجـود المثقّفين التّقنويين في أجهزة السّلطة أو غيابَهم وإنّما مشـاركتهم أو عدم مشـاركتهم في صنـاعـة القرارات؛ «فالقرارات المصيريّـة في الوطن العربيّ يصنعها القائد الـواحد على الصّعد

المحليّة والقوميّة والعالميّة» (٢٦ ـ ٢٧). ولا ينقاد المؤلّف لنظريّة «غولدنر» الّتي تفترض وجودَ «بورجوازيّة ثقافيّة» تتحكّم بإنتاج «رأس المال الثقافي» وتوزيعه في الشّرق والغرب، وتفترض كذلك أنّ رأس المال الثقافيّ يمنح مالكيه «سيطرة وتحكّما مريعين في المجتمع...».

إنّ هذا التّنظير لمعرفةٍ قد تحوّلت فعلاً إلى قوّة يمتلكها المثقف العارف لَهُوَ أمرٌ غير واقعي في رأي المؤلّف. ذلك أنّ تحوُّلَ «رأس المال المعرفيّ» إلى «رأس مال مادّي» (أي إلى «ملكيّة اقتصاديّة أو قوّة سياسيّة») يبقى مشروطاً بتوافر «الوسائط المؤسّساتيّة، وهي تلك الّتي في مقدورها وحدها أن توفِّر «للطّبقة الجديدة» (الأنتلجنسيا) عواملَ سحق «الطّبقة القديمة»؛ وهذه الوسائل لمّا تزل مفقودة أو شبه مفقودة» (٢٧).

إنّ هشاشة المثقّف العربيّ ناجمةٌ عن عدم تملّكه لأدواتِ إنتاج الثقافة. كما أنّ صلابة السّلطة ناجمة، هي الأخرى، عن تملّكها للوسائط المؤسّساتيّة الّتي لا يستطيعُ مُنتجُ الثقافة أن يُنتج إلاّ بأدواتها؛ فضلاً عن تحكّمها بسوق الوظيفة. وقد ارتهنت حرّيّةُ المثقّفين بشروط امتلاك الدّول «التّقدميّة» لوسائلِ إنتاج الثقافةِ والإعلام؛ فبات المثقف الهاجس بالدّيموقراطيّة والوحدة القوميّة موظّفاً منقاداً إلى قبول وضع الوصاية الّذي تفرضه الدّولة على نتاجه، الأمر الّذي أدّى إلى نشوء تلك المفارقة الّتي لحظها حليم بركات عام ١٩٧٠: «فإذا الكاتب الّذي يكتب عن الحرّيّة يعمل في الرّقابة، وإذا بالكاتب الّذي يكتب عن القوميّة العربيّة يسهم في منع دخول المجلاّت والكتب من الدّول العربيّة الأخرى» (ص ٢٠٤). نحن إذن في مواجهة حالة اغتراب نموذجيّة تؤكّد تلك الحكمةَ القديمةَ القائلةَ إنّ من لا يملك أدوات الإنتاج يصبح مملوكاً لمالكيها، وأنّ استعادة المثقّف لروحه الثقافيّ ستبقى مشروطة بتوافر «الوسائط المؤسّساتيّة» الدّيموقراطيّة الّتي تحصّنُه ماديّاً في مواجهة السّلطة. ولعلّ غياب مثل هذه المؤسّسات يقدّم جملة جوابيّة مفيدة على تساؤلات قلقة تأسى على «ندرة وجود المثقّف العربيّ الّذي يبني مشروعه الفكريّ والإبداعي المستقلّ» (عبد اللّطيف اللّعبي، ص٢٢). إنّ نقد د. ادريس لِسلطِ ما بعد الاستقلال العربيّة يعود، في أحد أهم أسبابه، إلى اعتقاده بأن المثقّفين العرب قد فقدوا الكثير من رأس مالهم الثقافي في العهود الاستقلاليّة، بعد أن كانوا إيديولوجيّي حركات الاستقلال، وأنّ كسوفاً أصاب دوراً كان لهم في الإمبراطوريّة العربيّة الإسلاميّة «حين كانوا علماء مشرِعين للسّلطة» كما يقول المؤلّف المضمر عبر إحدى مرجعيّاته الغربيّة (ص ٢٨).

وكان من المفترض والمنتظر أن يُظهر المؤلّف تعاطفاً أكبر مع المثقّف في ضوء إدراكه للمدى الّذي كانت تسيطر فيه الدّولة النّاصريّة وما شاكلها على مؤسّسات الإنتاج بشقّيْه الثقافي والماديّ، وفي ضوء معرفتِه بتحكّم البروقراطيّات العسكريّة بسوق الوظيفة والعمالة. لكن القارئ يفتقد إلى مثل هذا التّعاطف، إذ ينال المثقفون على اختلاف أنماطهم نقداً يطاول في جذريّته وشموليّته النقدَ الّذي كاله للسّلطة. إن د. ادريس لا يستطيع أن يهضم بسهولة عجزَ المُثقّفين الرّافضين للسّلطة عن التوحّد حول رؤية نهضويّة ينقدون السّلطة بمعاييرها ويخوضون جدلهم معها انطلاقاً من قيمها. وهذا العجز يحرّك فيه الغضبَ المشروعَ الّذي لا يعادلهُ إلاّ نقمته على سلطةٍ لا تستطيع أن تنبني إلاّ إذا هدمت أدواتِ المعارضة. ويحدِّد د. ادريس «الدوغمائيّة» أو «البداوة الفكريّة» سبباً رئيسيّاً لحالة التّنابذ والتشتّت الّتي تسود أوساط المثقّفين. ومصطلح «البداوة الفكريّة» الشّائع الاستعمال يدلّ على عيب يمسّ الذّاتَ العربيّةَ في عمق تكوّنها الحضاريّ عبر التّاريخ، ويجعل مثقّفيها العصريّين «يصطفّون عشائر ويتراشقون بالألقاب البذيئة»، أو يتشكلون كنائسَ ورهبانيّات «تمارس الطّرد في حقّ الرأي المغاير باعتباره بدعة وزندقة» على حدّ قول عبد اللّطيف اللّعبي، وهو أحد شهود المؤلّف على تأصّل البداوة في الطّبع وعدم تطبّعها بروح العصر. وأمّا الرّوايات فتقدّم شواهد عديدة على انبهارٍ بالسُّلطة يُبديه حتّى أشدّ المثقّفين رفضاً لها. وروايات غالب هلسا تمدُّ الباحثَ بشواهد على تشكّل الشّيوعيّين في نوع من الرهبانيّات الصّينيّة أو السوفياتيّة المتنابذة تحت سقف سلطة ضاغطة على الجسد الاجتماعيّ في كليّته. وهكذا لا يقتصر نقدُ المؤلّف على تيَّار المثقّفين الموالين للنظام بالمطلق، أو تيّار الاعتذاريّين عن تجاوزاته، أو تيّار الانتهازيّين المستفيدين من خيراته؛ وإنّما يتوسّع ذلك النّقد ليشمل المثقّفَ المجرّدَ في الدّلالة الأشدّ تعميماً لكلمة «مثقّف».

إنّ افتتان المثقّف بالسّلطة والسعيَ الدّؤوب إليها، والجهلَ بالجماهير، وهدْمَ المثقّفِ الآخر للتمتّع بامتيازات تلك السلطة أو لضيق في الأفق الإيديولوجيّ، والاستنكافَ عن النّقد و«الدّقرطة» الذّاتيّين، تبدو جميعها عيوباً أصّلتها خصوصيّة تكوّن الذّات الحضاريّة في التّاريخ، وهذا ما توحي به ملاحظة عبد اللّطيف اللّعبي السّالفة، وتؤكّده رسالة الأديب نجيب سرور إلى يوسف ادريس:

«يبدو أنّ غريزةً لعينة باطنة كالأمراض المستوطنة في أعماق النّفس المصريّة هي ذلك الضّعف الّذي يكاد يكون أنثويّاً إزاء

السّلطـة» (ص ٢٨٤).

لا عجب والحالة على هذا القدر من الاستعصاء على العلاج، أن يعلن الباحث «خيبتَه الشّخصيّة في كثير من الشّخصيّات الرّوائيّة المثقّفة الّتي تدّعي قبولَها بخيار الدّقرطة الذّاتيّة؛ فالحال أنّ قلّةً من تلك الشّخصيّات تتخلّى عن إيمانها الرّاسخ بأنّها وحدها مصدر الحقيقة، إن لم يكن بالفعل فبالقوّة» (ص ٢٨٢ - ٢٨٣). ولا عجب أن تنتقل إلينا عدوى هذه «الخيبة» فنخرج من قراءة الكتاب بكثير من الألم وقليل من الأمل.

ويبدو لي أنّ نقد المؤلّف للمثقّف ما كان ليتّسم بالطّابع الجذري والشّمولي الّذي اتّسم به لو لم ينكتب تحت تأثير قويّ من نظريّة فوكو في المثقف والسّلطة. فالسّلطة كما يحدّها فوكو «لا تتمركز في جهاز الدّولة وحسب، وإنّما تتخلّل ثنايا المجتمع كلّه بما في ذلك الوحدات الاجتماعيّة الصّغرى الّتي توجد فيها المقاومة»، والمثقّف هو أصغر هذه الوحدات الّتي تتركّز فيها السّلطة. وهكذا ينطوي كلّ مثقّف على «حاكم صغير يعين على إعادة تثبيت بنيان القوّة وتعميمه». وهذا المفهوم الإطلاقي الّذي يطابق به د. سماح ادريس استنتاجاته يجرّد المثقّفَ من خصوصيّة موقعه الاجتماعيّ (الطّبقيّ) وإيديولجيّته السياسيّة ونوعيّة علاقته بالسّلطة. وهكذا يصبح المثقّف السّلطوي المجرّد هو نمطُ الأنماط كافّة، ويفقد بالتّالي مشروعيّته كبديل ديموقراطيّ ثوريّ للسّلطة القائمة. وهذا الانقياد إلى مفاهيم فوكو أفقد المثقّف قيمةً كان د. ادريس قد أضفاها عليه من خلال نصّ لـ «إدوارد شيلز» يؤكّد فيه أنّ «نزعتَي العداء للمؤسّسات والتّقاليد قد أثبتتا أهليّتهما لأنْ تكونا من بين التّقاليد الثقافيّة الّتي ينطوي عليها أكثرُ المثقّفين عبر التّاريخ» (ص ٢٨٠).

وأعتقد - مع ذلك - أنّ مفهوم فوكو للسّلطة بوصفها قوّة تنتشر في وحدات اجتماعيّة تصغر عن حجم الدّولة وتكتنز طاقات مقاومتها إنّما يقارب الواقع العربيّ إذا اعتبرنا عشائرَنا الموسّعةَ في مذاهب وطوائف مطابقةً للوحدات الاجتماعيّة الّتي يتحدّث عنها فوكو، وإن كانت هذه الوحدات الممتنعة على الدّولة العلمانيّة والخطرة على الدّيموقراطيّة والمثقّف الآخر تشكّل دويلاتٍ ظلٍّ تتعدّى قدرةَ فوكو على التّصوُّر! وقد قدّم د. ادريس من خلال تحليله الخلاّق لرواية **السؤال** لغالب هلسا صورةً واضحة عن خطورة المعرفة الدّينيّة التّقليديّة، أو التّقليد المعرفيّ السّائد، على الثقافة الجديدة والمثقّف المجدّد ولا سيّما إذا ما تمّ تفعيلُ التّقليد المعرفيّ الدّينيّ من جانب السّلطة. (وأفتح قوسين هنا لألاحظ أنّ هلسا كان استباقيّاً ورؤيويّاً أكثر منه راهنيّاً؛ إذ إنّ هذه الظّاهرة الدّينيّة التّقليديّة قد استفحلت بشكل خطير لا في عهد عبد النّاصر، وإنّما في حقبة خلفه).

ملاحظات نقديّة

١ - في سعي د. ادريس إلى توضيح علاقةِ المثقّفِ بالسّلطة، اتّبع في بحثه نهجَ انتزاعِ الشّخصيّات الرّوائيّة المحوريّة من نحو عشرين رواية تعاملَ معها ليعيدَ جمعَ هذه الشّخصيّاتِ في تيّاراتٍ تراوحت بين نمط المثقّف الموالي بالمطلق والآخر الرّافض بالمطلق وما بينهما من أنماط: الاعتذاري (ص ٧٤ - ٨٦)، الموالي بتحفّظ (٨٦ - ٩٧)، الانتهازي (١١٣ - ١٢٩)، الهروبي (١٢٩ - ١٤٣)، والمُسْتَعْدَى (١٤٣ - ١٤٧). أي أنّه اختارَ أن يضحّيَ بوحدةِ النّص الرّوائيّ الواحد لمصلحة وحدة التيّار، فقام بنمذجةِ الشّخصيّات الرّوائيّة في أنماط تبعاً لتشاكل مواقفها من السّلطة فكراً ومسلكاً. وهو يضحّي «بشيءٍ من الحقيقة والمعرفة» خدمةً لما يسمّيه بـ «الحقيقة المضمونيّة». ومن أجل هذه الحقيقة تحديداً يشرّع الكاتبُ لنفسه دراسةَ رواياتٍ لا تمتلك أيَّ قيمة أدبيّة وإنّما تستمدّ مشروعيّتها من «أهمّيّتها السياسيّة والاجتماعيّة». وقد نتج عن آلية البحث هذه إفقادُ العمل الأدبيّ الأثرَ الكلّيَّ الذي لا يقع في نفس القارئ إلاّ إذا دُرِس العملُ في كليّة بنائه العضويّ. وأمّا الشّخصيّة المقتَطَعَة من الجسد الرّوائيّ فما عادت تشفُّ في الغالب إلاّ عن البعد السياسيّ الواحد، فتراجعت إلى الظلّ نسبيّاً بقيّةُ الأبعاد، وطغى حضورُ علاقتها بالسّلطة على باقي العلائق والعناصر الّتي تتخلّق الشّخصيّةُ عبر التّفاعل معها داخل النّسيج الرّوائيّ الواحد.

٢ - وأمّا الخطأ الثّاني فيتمثّل في الحكم على التيّار «على أساس تقليده أو تشويهه للواقع». ولمّا لم يكن الواقعُ المُدْرَك في التّحليل الأخير سوى تصوّرِ المؤلّف المدرِك له أو صورتهُ عنه، فقد أقحم المؤلّفُ نفسَه حَكَماً يتوسّط مساحةً ما بين النّصّ الرّوائيّ والواقع؛ فيقرّر، من زاوية رؤيته الذّاتيّة، مدى «صدق النّصّ مع الواقع أو تشويهه إيّاه»؛ وهذا ما جعل الأستاذ محمود أمين العالم يلاحظ أنّ د. سماح قد جعل من نفسه «شخصيّة أخرى من شخصيّات الرّواية وإن يكن من خارجها»! (**الآداب**، عدد ١٢، ١٩٩٢.) وهذا يعني أنّ النّقد الأدبيّ بات جاريةً تسعى في خدمة المضمون المعرفيّ. ولمّا كان النّقد الأدبيّ قد أضحى إحدى أدوات البحث والتّقصّي السّوسيولوجيّ عن معرفةِ ما بين المثقّف والسّلطة، فقد تراصفت الأعمالُ الرّوائيّة على سويّة فنيّة واحدة بدَلَ أن يعيّنَ النّقدُ لها مواقعَها التراتبيّة في ضوء التّحليل والمقارنة. وهكذا - في وضع تراصفي،

وعلى قاعدة مشاكلات مضمونيّة تصلح مادة للتنميط - تجاورتْ روائعُ نجيب محفوظ مثل **ثرثرة فوق النّيل** و **السّمان والخريف** مثلاً، مع نتاجه الهزيل المتأخّر نسبيّاً مثل روايات **الباقي من الزّمن ساعة** **والكرنك**.. وقسْ على ذلك.

وقد تجلّت ثانويةُ الوظيفة النّقديّة وأوّليّة الهاجسُ المعرفيّ السياسيّ في تنقّل المؤلّف بين مستوى التّحليل النّقديّ للنّصّ الرّوائيّ والمستوى المعرفيّ الّذي يحيل الباحث مضمونَ النّصّ عليه بما يؤكّد مفهوماً أو فكرة يسعى المؤلّف الحاضر في نصّه إلى تأكيدهما. فهو يقطع، مثلاً، سياقَ نصّه النّقديّ المميّز لرواية غالب هلسا **السؤال**لينقل لنا مقطعاً من مقابلة صحفيّة يقول فيها هلسا «إنّ النّظام النّاصريّ البيروقراطيّ البوليسيّ انطلق من رؤية أنّ الإنسان خاطئ في الأساس أو سوف يخطئ.. إذن اقمعْه مقدّماً»(*). وهو (أي ادريس) ينتقل مباشرة إلى مرجعيّة ثانية تؤكّد «أنّ أسباب التّعذيب لا تعود لمجرّد أنّ الجلّادين أفراد ساديّون وإنّما التّعذيب جزء من آلية تتحكّم فيها الدّولة» (١٩٣ - ١٩٤)؛ وهي موضوعة كنّا قد قرأنا نظيرها عند أبي سيف يوسف (ص ٤٥). والسؤال هو التّالي:

لماذا تُحالُ المعرفة الّتي تتكشّف بأداة النّقد الأدبيّ إلى مرجعيّة شهاداتٍ شخصيّةٍ ومقابلاتٍ صحافيّة؟ وهل يفترض الباحثُ وجودَ تطابق بين وعي الرّاوي والنّصّ الرّوائي كما يوحي منهجه؟ وإذا كان الأمرُ كذلك، فأيُّ قيمةٍ تبقى لِمَا أكّده في مقدّمته إذ يقول: «إنّ بمقدور التّخييل أن يكون أكثر حقيقةً وواقعيّة من خطاب الواقع»؟ (ص ١٣). كنتُ أتمنّى لو أنّ نهج الباحث كان متّسقاً مع هذه الحقيقة الأخيرة؛ ذلك أنّ الأديب هو «كاتب ومكتوب»، كما يدرك د. ادريس، ولو أنّه حَصَرَ تقصّيه المعرفيّ ضمن الحدود الّتي يتكشّف عنها العملُ الرّوائيّ لبقي المؤلّف خارج العمل بدل أن يكون واحداً من شخصيّاته المحوريّة.

٣ - إشكاليّة منهجيّة ثالثة نتجت عن نهج التّنميط، وتتمثّل في صعوبة تصنيف (أو تنميط) البشر في الرّوايات كما في الحياة. ذلك أنّ الشّخصيّة البشريّة هي مسار، حركة، سيولة نموّ وتحوّلات. وأمّا النّمط فإنّه جمود وتركّد وثبات. من هنا، وباستثناء بعض الشّخصيّات الّتي تَثبت على البعد الانتهازي أو الدّوغمائيّ - وهي شخصيّات يعرّفها النّقد بـ «المسطّحة» لأنّها أحاديّة البعد - فإن الشّخصيّات المتعدّدة الأبعاد أو «المستديرة» لا يمكن حصرها في إطار «النّمط» إلّا في صورة نسبيّة. ومن الواضح أنّ المؤلّف قد واجه مشكلة التّداخل بين الأنماط أو تقاطعها: فالنّمط «الاعتذاري - كما يعترف المؤلّف - يتقاطع أحياناً مع الموالي بتحفّظ»؛ كما أنّ «الرّافض بالمطلق» قد يتقاطع مع الموالي ولاءً نقديّاً أحياناً أخرى؛ ويعيش النّمط الرّافض «لحظات» يشفّ فيها عن تأييد لبعض جوانب التّجربة النّاصريّة كما تقول الشّخصيّة المحوريّة في روايات غالب هلسا وصنع الله ابراهيم. وإذ تتقاطع هذه الأنماط الّتي تمذج فيها الباحثُ الشّخصيّات الرّوائيّة، فإنّها تفقد نقاوة النّمط وتلتبس. ثمّ إنّ د. ادريس لا يخصّ نمط «المُسْتَعْدَى» بأكثر من ثلاث صفحات (١٤٣ - ١٤٥)، ولا يجده إلّا في شخصيّة «الوفدي»، كما وصفها نجيب محفوظ في روايتيه **السّمان والخريف والمرايا**. والحقيقة هي أنّ صفة «المُسْتعدَى» تتّسع لكافّة الحزبيين الّذين ناصبتهم السّلطةُ النّاصريّة العداء بسبب ماضيهم الحزبي. فشخصيّة الشّيوعيّة «زينب» في رواية **الروائيّون** لغالب هلسا - وهي رافضة للنّظام بالمطلق - تتحدّث بمرارة «المستعْدَى» أكثر من أيّ شخصيّة وفديّة يصنّفها الباحث ضمن هذا النّمط؛ فهي تقول «كان يقتلنا (تقصد عبد النّاصر) وكنّا نؤيّده» (**الروائيون**، ط ١، ص ٣٠٥).

وقد أفلت من دائرة اهتمام الكاتب نمطُ المتمرّد الفرديّ على السّلطة، كما يتجلّى في رواية **اللّص والكلاب**، لنجيب محفوظ (١٩٦١)، وهي إحدى الرّوايات العشرين الّتي درسها الباحث. لكن الباحث اختار أن يركّز عنايته على البطل المضادّ (رؤوف علوان)، في حين لم يلق بطلُ الرّواية التراجيدي سعيد مهران من الباحث إلّا اهتماماً عارضاً اقتصر على علاقته برجل الدّين، بدَلَ أن يوجّه هذا الباحثُ اهتمامه إلى علاقة البطل بالسّلطة ولاسيّما أنّ سعيد مهران يخاطب السّلطة كمثقّف مهمّش، بل كممثّل للثّقافة الّتي تستعديها السّلطة، وباسمها يطالب قضاته أو حكّامه بوجوب «أن يكون للثّقافة اعتبارٌ خاصٌ» عندهم. وأعتقد أنّ استحضار شخصيّة «سعيد مهران» الخارج على السّلطة بالمسدّس والكتاب - وهو الّذي يصرّ على قتل الخيانة الثّقافيّة والسياسيّة مرموزة بالانتهازي «رؤوف علوان» - كان من شأنه أن يخفّفَ من جهامة صورة المثقّف في نصّ د. ادريس. كما أنّ روايات أخرى ذات طابع ملحمي قد فاتت الباحثَ، مثل رواية **القطار** ذات النبرة الملحميّة لصلاح

(*) لا يناقش د. ادريس رأي هلسا، علماً بأنّ تبرير القمع بالضّعف الأخلاقيّ للطّبيعة البشريّة قديم قدمَ التّنظير للتّذابح المذهبيّ وكان ميكيافيلي العلماني ومؤسّس علم السياسة هو أصرح المعبّرين عنه حين نصح أميره في القرن السادس عشر بأن يكون دائم الجهوزيّة لقمع شرٍ هم «بطبيعتهم متقلّبون وجبناء وطامعون»

حافظ و **الصّمت والصّدى** لأمين عيوطي **واللّعب خارج الحلبة** لخيري شلبي، بالإضافة لرواية غالب هلسا الأولى الهامّة **الضّحك** وهي الّتي احتوت حبكاته الرّوائيّة اللاّحقة في روايتي **السّؤال والرّوائيون**. وبالنّسبة لما فات د. ادريس من أبعاد ثوريّة وسمات تراجيديّة في شخصيّة بطل **اللّص والكلاب**، فإنّه يمكن القول إنّ مثل هذه الأبعاد ما كانت لتخفى على ناقد مرهَف كالدّكتور سماح ادريس لو أنّه درس النصّ الرّوائيّ في وحدته؛ ذلك أنّ رصاصات بطل **اللّص والكلاب** كانت إشاراتِ تحذيرٍ ضوئيّة أطلقها محفوظ عام ١٩٦١ في ليل القمع كي لا تستفحل الانتهازيّة ويضيع الأمل.

٤ ـ إنّ إحدى أهمّ الإشكاليّات الّتي يعرضها د. ادريس تتّصل بنوعيّة الثقافة في مصر النّاصريّة، وفيما إذا كانت سطحيّة كميّة تسلويّة أم جديّة غنيّة عميقة. ورغم الموضوعيّة الّتي تستحقّ الاحترام، وهي الّتي عرض فيها الكاتب جدليّةَ الرّأي والرّأي المضادّ، إلاّ أنّي كنتُ أتمنّى لو أنّ المؤلّف كرّس فصلاً من فصول كتابه لدراسةٍ مقارنةٍ بين الحياة الثقافيّة في الحقبة النّاصريّة وثقافة الحقبة الّتي سبقتها، في ضوءِ الرّأي الخطير الّذي أبداه نجيب محفوظ ومؤدّاه «أنّ الثّورة لم تفد الأدب(...) وأنّ أحداً لا يستطيع أن يزعم أنّ الفترة الواقعة بين ١٩٥٥ و١٩٧٥ قد شهدت ازدهاراً أدبيّاً يمكن مقارنته بالازدهار الّذي أعقب ثورة ١٩١٩» (ص ٥١)؛ علماً أنّ محفوظ كتب رواياته الأهمّ في زمن عبد النّاصر.

والحقيقة أنّ بحث د. ادريس انحصر في إطار الحقبة النّاصريّة. كما غلب مرجعُ الحداثة السوسيولوجي على المرجع التاريخيّ المختصّ بالشّأن المصريّ من بريستيد إلى ڤاتيكيوتيس.

بقي أن نلاحظ أنّ ما يجدُ رؤية المؤلّف إلى النّاصريّة، سياسةً وقيادةً وتجلّيات روائيّة، هو بنيةٌ معرفيّة يأتلف في مركبّها مبادئ الثورتيْن الفرنسيّة والأميركيّة، وترفدها الوجوديّةُ الفلسفيّة كما عبّر عنها ألبير كامو، وهي إحدى مرجعيّات المؤلّف الّتي تقدّم الحرّيّة السياسيّة على العدالة الاجتماعيّة، لكونِ هذه الأخيرة ـ في رأي كامو ـ «ينتزعها الأحرار لا العبيد»، ولكونِ الحرّيّة قيمةً مطلقة غير قابلة للمقايضة بأيّ قضيّة مقدّسة مزعومة وبأي جنّة مؤجّلة موعودة.

وتشكّل فلسفةُ كانط الأخلاقيّة وأمرُها المطلق بوجوب التّعامل مع الآخر باعتباره غاية لا وسيلة أساساً أخلاقيّاً يسند إليه الباحثُ العلاقةَ الواجبة بين المواطن والسّلطة. وقد سبق أن رأينا كذلك مدى تأثير فوكو ومدرسته البنيويّة في رؤية المؤلّف إلى العلاقة بين المثقّف والسّلطة.

وبمقياس هذه الرؤية الّتي تربط السياسة بالأخلاق وتعلي الحرّيّة على كلّ ما عداها، فقد كان لابدّ أن تنزف الإنجازاتُ النّاصريّة الكثيرَ من قيمتها. بل إنّ مشروع الوحدة القوميّة الّذي أحياه عبد النّاصر في التّجربة والممارسة يصبح مشروطاً بالدّيموقراطيّة الّتي من دونها «لن تكون الوحدة إلاّ هيمنة قطر على قطر، ولن تكون الاشتراكيّة إلاّ غطاءً للفئويّة» كما يقول المؤلّف من خلال النّص المذكور للماركسي اسماعيل صبري عبد الله (ص ٢٠٠). ولا يستطيع القارئ أن يجتنب الشّعور بأنّ النّاصريّة نالت ـ أسوةً بالمثقّف ـ من النّقد أكثر ممّا تستحق. فهل يجوز أن نتحدّث، كما تحدّث أسعد عبد الرّحمن وغالب هلسا، عن هزائم عبد النّاصر الثّلاث (السويس، اليمن، ١٩٦٧) في سياق واحد؟ وهل صحيح أنّ معركة السويس كانت هزيمة بالمعنى السياسيّ والثقافيّ والاقتصاديّ؟ وهل صحيح ما يقوله أسعد عبد الرّحمن بأنّ «كاريزما» عبد النّاصر كانت «من خلق وإشهار وتعزيز وسائل الإعلام المصريّة، بالإضافة إلى العنصر غير العقلاني الملازم لأيّ كاريزما»؟ (ص ٥٢).

إني بالرّغم من قناعتي بأنّ كلّ مفهوم يوفّر عنصرَ إسناد للحكم الفرديّ يستحقّ النّقد الجذري، إلاّ أنّ كلّ الّذين كتبوا عن عبد النّاصر الإنسان شهدوا بتعفّفه عن التّملك، وببساطة حياته، وبأصالته الّتي جعلته يمتنع عن تقليد أساليب الحياة الغربيّة، وببراءته من كلّ شبهة أخلاقيّة؛ و«هذا أمر مهمّ في بلاد يغيظها التّرف والعيب» كما يلاحظ د. غالي شكري. وهذه السّمات الشّخصيّة الحقيقيّة يُجمع عليها كتّابٌ أميركيون أمثال سالزبرجر في كتابه **آخر العمالقة** والرّوسيّان بيلاييف وبريماكوف في كتابهما **مصر في زمن عبد النّاصر**، بالإضافة إلى محمّد حسنين هيكل في كتابه **لمصر لا لعبد النّاصر**. وأمّا المؤرّخ المختصّ في الشؤون المصريّة Vatikiotis فقد كتب قائلاً: «لقد عاش عبد النّاصر في قصر، لكنّه لم يكن ملكاً. ومات ميتة فِرْعون، لكنّه لم يحيا كفرعون».

إنّ هذه الصفات لم تخلقْها وسائلُ الإعلام، وإنْ عزّزتها، وهي صفاتٌ جعلتْ عبدَ النّاصر بمثابة «الأنا الأعلى» في عين الأمّة، ورمز الوعي الجمعي، ومثال الأب المتجذِّر في وعيٍ مازال الأب فيه فاعلاً؛ وليس «المستبدُّ العادل» الّذي شدّد عليه الأفغاني الأصوليُّ إلاّ أحد تجلّياته. وأعتقد أنّ فهم شخص عبد النّاصر لا يستقيم إلاّ إذا قُرئ في الإطار التّاريخي لشخصيّة مصر الدولة المركزيّة البيروقراطيّة القُدْمى في التّاريخ.

٥ ـ وأخيراً فإنّنا نلاحظ أنّ رؤية د. سماح المعرفيّة قد عكست نفسها على قراءته النّقديّة

لروايات التّجربة النّاصريّة في تقارب يبلغ أحياناً حدّ التّماهي مع روايات الرّفض المطلق للتّجربة النّاصريّة وروائيّيها، أي مع الرّوائيّيْن اليساريّيْن غالب هلسا وصنع الله ابراهيم تحديداً؛ في حين يُبدي الباحثُ رفضاً صريحاً لشخصيّات يوسف السّباعي المتخشّبة على دوغمائيّة الولاء المطلق. إنّ مَلَكَة الباحث النّقديّة تستنفرها الأنماطُ الموالية والاعتذاريّة والإخوانيّة فلا يُطلّ علينا من ملامحها سوى مواقفِها الدّوغمائيّةِ المتهافتةِ وسلطويّتها الاستبداديّةِ وتعصُّبها الّذي يبلغ حدَّ العبث. غير أنّ الملاحظ أنَّ خطاب الشّخصيّة الرّافضة يُطلِقُ أفضلَ ما عند د. ادريس من إمكانات نقديّة خلّاقة، فيبدو متيقّظاً لأدقّ التّفاصيل، كاشفاً لغوامض الرّموز، مستجيباً برهافةٍ لشخصيّات يساريّةٍ تُماهي عبد النّاصر برموز القهر عبر التّاريخ أو بجلّاد من إنتاج آليّة مؤسّسته القمعيّة كما تقول رواية **السؤال** لغالب هلسا. إنّ وجدان الرّوائي المجرّح بخيبات تأتّت من قمع الحرّيّة كانت تستحثّ الباحثَ على نبش كُلِّ ما يعرّي عبد النّاصر من أردية وأقنعةٍ تواري آليّة القهر.

وختاماً نقول إنّنا وفّرنا على د. ادريس ما يستحقّه جهدُه الاستثنائيّ من إطراء، لنستكمل بما أوردناه من ملاحظات عملاً يملك مقوّماتِ الاكتمال. ولا يسعنا إلاّ أن ننوّه، أخيراً، ببعض ما شفّ عنه بحثُ المؤلّف من ملاحظات وتوقّعات واستنتاجات مضيئة.

فهو يلاحظ مثلاً أنّ الرّواية العربيّة هي رواية علمانيّة «أسوة بشقيقتها الأوروبيّة» (ص ٢٢٠)؛ ويتوقّع أن تبقى كذلك.

وهو لكي يستحضر صورة الإخواني إلى نصّه يجد نفسه مضطرّاً لقراءتها في رواية نجيب محفوظ وغالب هلسا.

وهو يتوقّع أن يتصاعد النّقد داخل الأحزاب والحركات الشّيوعيّة. كما يتوقع صدور روايات ناقدةٍ للسّلطة، كاشفةٍ لقمعها في دول عربيّة أخرى تتشاكل أنظمتها مع آلية النّظام النّاصريّ، وذلك في حال وصول «اللّبرلة والدّقرطة إلى هذه الأنظمة» (ص ٢٨٦).

وهو يشير إلى ما ينطوي عليه التعصُّب الدّيني من احتمالات إرهابيّة، ولا سيّما إذا فعّلت السّلطةُ هذا المخزون التعصُّبي كما تقول رواية **السؤال**.

ويلاحظ كذلك الصّورةَ الإيجابيّة للمرأة في أكثر الرّوايات: فهي «رمز الشّعب» وهي الّتي تشجّع المثقّف في كفاحه السياسيّ وتزيد من ارتباطه بالمجتمع و«الجماهير» الشّعبيّة، وتخفّف من أوجاعه أو تنفس عنه إحباطاته السياسيّة، وهي توفر له مصدراً من القوّة يضاف إلى قوّته السياسيّة، وهي ترمز إلى علاقته بالمؤسّسة الحاكمة ذاتها (ص ٢٣٧).

كما أنّ إشارته إلى مديونيّة الرّوائيين الشّباب إلى نجيب محفوظ هي في محلها، رغم كلّ المكابرات الّتي تدّعي قَتْلَ الأب الرّوائيّ.

وأهمّ من كلّ ذلك، ربّما، أنّ المؤلّف في موقفه من قضيّة الحرّيّة لا يتناقض أو يتهافت كالّذين يريدون الحرّيّة لأنفسهم فقط، ويبرّرون القمع حين يطول الآخر. إنّه يبقى أصيلاً ومتّسقاً، وكتابُه لن يزعج إلاّ السّلطويّين، ولن يُمتع إلاّ عشّاقَ الحرّيّة أمثالَه. وأضيف مخلصاً أنّ معظم ما أبديتُهُ من ملاحظات لن يضيف إلى مخزون الكاتب المعرفيّ الّذي يدلّ عليه كتابُه. إنّ المؤلّف لا يفوته إدراكُ خطورة مقاربة التّجربة النّاصريّة من جانبها القمعي والتّركيز على هذا الجانب كما يستدلّ من إحدى المرجعيّات الّتي يذكرها (ص ٦٢). لكنْ ما العمل وقد دفعه هاجسهُ السياسيُّ المعرفيُّ النّهوضيُّ إلى اختيار موضوع تدفعه آليّتُهُ ذاتُها إلى التّركيز على هذا الجانب السّالب؟

٢ - ديمقراطية النّظر النّقدي إلى علاقات المثقّف العربي والسّلطة... في الرّواية

محمّد دكروب

هذا كتابٌ مشغولٌ بدأب، وبجهدٍ توثيقيّ، ودقّةِ فكر.

وأنا، بطبعي، أقدّر بكثير من الفرح، الجهدَ الإنسانيَّ المبذول في العمل الثّقافي الفكري. فكيف إذا جاء نتاجُ هذا الجهد في شكلِ كتاب ممتع يجمع، في صياغته، بين دقّةِ التحليل وطراوة الحديث؟

ففي هذا الكتاب، لا يكتفي المؤلّف بأن يبتعد بكتابته - وبالقارئ - عن تلك الأساليب الصّارمة حتّى اليباس في استخدام المفاهيم، وفي تعقيدها... بل هو، على العكس، يأخذ من الرّواية، أحياناً، بعضَ أساليبها في القصّ.. فيحافظ - بهذا - على نوع من التشويق، يقود القارئ، بلطف، إلى ما يريد الكاتبُ أن يوصله إليه.. وهو أسلوبٌ أمِيلُ إليه، قراءةً، ولعلّي أحاوله كتابةً، والله أعلم!

على أنّني، في غمرة الاستمتاع بقراءة هذا الكتاب، سجّلتُ بعضَ ملاحظاتٍ نقديّة أستميح الصّديق سماح أن يسمح لي - وهو الدّيمقراطي - أن أُبديها في فقرةٍ لاحقة من هذا الحديث.

يحمل الكتاب رؤيةً بانوراميّةً، تحليليّة وفكريّة، لصورةٍ - أو صورٍ - المثقف العربيّ / المصري، في علاقته بالسّلطة، كما تجلّت في عددٍ من الرّوايات الّتي تتناول التّجربةَ النّاصريّة، بأشكالٍ مختلفة ومن زوايا ومواقف مختلفة أيضاً.

قد لا ينتبه القارئ - حتّى ولو كان متابعاً للنتاج الرّوائي في مصر - إلى أنّ أغلبَ الرّوايات الّتي ظهرت أو كُتبت خلال المرحلة النّاصريّة، إنّما تنطلق، أساساً، من رؤيةٍ نقديّةٍ لجوانبَ عديدةٍ في النّظام زمانَ عبد النّاصر، وهي - بمجملها - تَدينُ القمعَ والبنيةَ البوليسيّةَ المخابراتيّةَ للنظام، وتتوسّل مختلف الطرائق والأساليب في الكتابة الرّوائيّة: من الكناية.. إلى الرّمز.. إلى استحضار أقنعةٍ من الماضي أو من مجتمعاتٍ أخرى، لقول قولها.. وصولاً إلى التصوير، شبهِ المباشر، الذي يشير إلى حالات القمع بكثيرٍ من التلميح وقليل من التصريح.. وفي بعض الحالات كان الروائي يقول قوله هذا - روائيّاً وواقعيّاً - بدون مواربةٍ أو مراوغة، وأمره لله!.

أقول: قد لا ينتبه القارئ إلى هذه الظّاهرات، في مسار الرّواية العربيّة، خلال قراءاته الإفراديّة، والمتباعدة، لهذه الرّواية أو تلك. ولكنّ تسليط الضّوء - في كتاب واحد - على هذا الحشد من الشّخصيّات المثقّفة، المأخوذة من أكثر من عشرين رواية، كُتبت في فترة محدَّدة - وفي علاقة هذه الشخصيّات بالسّلطة زمانَ عبدِ النّاصر - يعطينا هذه الرؤيةَ البانوراميّةَ، والمعرفيّةَ أيضاً، لا إلى حالات المثقف من خلال صوره المتعدِّدة فحسب، بل كذلك إلى حالات المجتمع وتحوّلاته والتناقضات الّتي عاناها، خلال مرحلة خصبة ومتفجّرة لعلّها أهمُّ وأخطرُ مرحلةٍ في تاريخنا العربي الحديث.

في فصلٍ أوّل، تمهيدي، نيّرٍ ودقيقٍ، بعنوان «عبد النّاصر والمثقّفون»، يعرض المؤلّف مختلفَ أشكال هذه العلاقة المعقّدة ومراحلها، بين عبد النّاصر والمثقّفين، وتحوّلات هذه العلاقة وانتقالاتها أحياناً من النقيض إلى النقيض. والمؤلّف في عرضه هذا، ينطلق أساساً، وباستمرار، من موقف المدافع عن الديمقراطيّة، والشاجب للقمع، والمتعاطف - في الوقت نفسه - مع هذه التّجربة النّاصريّة الّتي كان يتمنّى، في العمق، لو أنّها نجحت وترسّخت وتحرّرت من سلبيّاتها.

ولعلّ الفصل الأوّل هذا كان ضروريّاً للدّخول - بزادٍ معرفي دقيق، ومكثّف - إلى الموضوع الأساس: تبيان صورة المثقّف، بأنماطها المتعدّدة، في روايات التّجربة النّاصريّة. ففي الفصل الثّاني يحدّد المؤلّف هذه الأنماط - عبر الرّوايات العشرين موضوع الدّراسة - بصفاتها السّبع التالية: الموالي ولاءً مطلقاً - الاعتذاري - الموالي بتحفّظ، مع شيءٍ من النّقد - الرّافض - الانتهازي - الهروبي المتراجع - المُسْتَعْدَى.

هذا الفرز للشخصيّات قد ساعدنا في أن نرى مختلفَ حالات المثقّف المصري - وتحوّلاته - ضمن آليةِ نظامٍ «جديد» لم يتصالحْ مع المثقّف - وبالأخصّ الكاتبِ الفنّانِ وحاملِ الأفكار - ولم يطمئنَّ إليه، إلّا في فترات قصيرة متقطّعة ونادرة. فإذا كثيرٌ من هؤلاء المثقّفين المفكّرين أو المبدعين، يتنقّلون - بفعل هذه الآلية المزاجيّة - بين السّجون.. أو يتخفَّوْن.. أو يقفزون الى الضفّة النقيض إذْ يتسلّمون أعلى المناصب في الإدارات الحكوميّة لشؤون الثّقافة والتعليم... أو يتسلّمون قياداتٍ في «الاتحاد الاشتراكي» الرّسميّ، أو «التنظيم الطّليعي السّريّ» التّابع مباشرة لعبد النّاصر!.

ينتسب الكتاب أساساً إلى «سوسيولوجيا الأدب»، ولكنّه لم يحصرْ نفسَه في هذا الإطار؛ فكان يتمدّد، في حالات كثيرة، إلى حقل النّقد الأدبي. وحسناً فعل...

فمن هذا التماوج بين الحقلين اكتسب الكتابُ حركيَّتَه، وتنوُّعَه، وقد أقول: جمالَه، من حيث اللّغةُ، والرؤيةُ، وطراوةُ الحديث.

واكتسبَ أيضاً: قيمَتَهُ المعرفيّة.

ففي عرضه لمختلف الشّخصيّاتِ الرّوائيّة المثقّفة وحالاتها، وفي علاقتها بالسّلطة ومواقفها منها، تتشكّل أمام أعيننا لوحةٌ بانوراميّةٌ - بالاتّساع وبالعمق - للنّظام النّاصري، في آلية انبنائه، والصّراعات فيه، وجوانب من المنجزات الّتي حقّقها أو أسّس لها، وكذلك أشكال التناقضات الّتي حملها. ونرى بالأخصّ: آليةَ القمع الّتي تتبدّى - عبر الرّوايات وأحوال الشّخصيّات - بوصفها النقيضَ الأساسيَّ لمختلف الطّموحات التغييريّة المعلَنة للنّظام، وهي الطّموحات الّتي يتبنّاها أكثرُ هؤلاء المثقّفين، حتّى وَهُمْ في أوضاع التخفّي أو في أعماق السّجون.

ونحن نرى كيف أنّ هذه الرّوايات تكشف أمامنا آلياتِ القمع هذه على نحوٍ أوضحَ وأعمقَ وأكثرَ ملموسيّةً ممّا تستطيع الدّراساتُ العلم/اجتماعيّة الموثّقة أن تتبيّنَهُ وتكشفَه.

فمن طبيعة الرّوائي الأصيل أنّه ينفذ - عبر عمليّة الإبداع - إلى الأعمق في كشف تحوّلاتِ المجتمع، وحالاتِ البشر، وتعقّد العلاقات، واستشرافِ الآتي، ولا يتصالح مع حالات القمع.

إنّ الموقف الأعمق لمعظم الرّوائيّين الأصيلين - غير الدّعائيّين - هو موقفٌ ديمقراطيّ وثوريّ تغييريّ أساساً، من حيث أنّ الرّواية هي - بالدّرجة الأولى -

رؤيـةً نقـديّـةً للطّابع غـير الإنسانيّ في العـلاقـات الاجتـماعيّـة، وبـالأخصّ في العـلاقـة بـين المثقّف والسّلطة (السّلطة في مختلف أنـواعهـا وأشكـالهـا). فمن طبيعـة الـرّوايـة الفنّيّـة الأصيلة، أي: الـرّوايـة الرّواية، أنّها فعلُ تحرّرٍ، وأنّها كشفٌ معرفيّ لآليـة القمـع (أيِّ قمـع. . .) واحتجاجٌ عليه، وإدانةٌ له.

وقـد أضيف: انّ روايـات التّجـربـة النّـاصريّـة، تحـديـداً، كـانت أصـدقَ من رجـال السّيـاسـة وقيـادات الأحـزاب، في التعبير عن الموقف الضروريّ، وأنفذَ نظراً في كشف حقائقِ النّظام النّاصري، سلبيّاتِهِ وإيجـابيّـاتـه. ففي حـين كـانت قيـاداتُ الأحـزاب، حتّى التقـدميّـة منهـا، تعلن في الكثير من الحـالات إمّـا مـواقفَ سلبيّـةً ـ وحيدةَ الجانب ـ من النّظام، وإمّا مواقف إيجابيّة ـ وحيـدة الجانب أيضـاً ـ. . . كانت الـرّوايـاتُ الأصيلة تقـول ـ بـوضـوحٍ أو بمواربةٍ أو عبر أقنعة متعدّدة ـ الموقفَ الأكثرَ صحّـةً، والأعمق رؤيةً، لبنْيـة النّظام من حيث هي تـدامجٌ معقّـد من المنجـزات الحقيقيّـة، وآلية القمـع، وإرادة التحـريـر والتغيير، معاً.

* * *

مؤلِّف الكتـاب رسم لنا هـذه البانـوراما الواسعة المتنوّعة لصورة النّظام النّـاصري في حالاته وتحوّلاته، ولكن من خـلال تصويـره حـالاتِ الشخصيّـات الـرّوائيّـة المثقّفـة وتحوّلاتها، وعبر رؤية هذه الشّخصيّات نفسها للنظام، ومواقفها منه. فكأنّ المؤلِّف هنا ترك الشّخصيّات هذه تقول مواقِفها، والرّوائيّين يصوّرون حالاتها، في حين يتولّى، هو، مهمّة العـرض المـوضـوعي، مستخدمـاً، في أكـثر الأحيـان، تلك الطّريقـة الرّوائيّـة في تعـدُّد الأصوات.

ولكنّ المؤلّف لا يُخفي رأيَـه الـشّخصيّ ومـوقفَهُ من النـظام النّـاصري في تحوّلاتـه وتناقضاته. بل هو يقولـه بوضـوح، وبكثيرٍ من المـوضوعيّـة، عـبر صفحـاتِ الكتـابُ كلّه. على أنّه يفضّـل باستمـرار أن تتشكّل صورةُ النّظام أمامنا، كما هي، في الرّوايات نفسهـا وعبر الشّخصيّـات والأحـداث. . . وفي هـذا، كـما نـرى، القيمـةُ المعـرفيّـة للكتاب.

فـإذا كان الـرّوائي يقول مـوقفـه، عـبر البنيـة الكلّية للرّواية ولحركـة الشّخصيّات وعـلاقـاتهـا. . فـإنّ الباحث، مؤلّف هـذا الكتـاب، يستعير أحيـانـاً بعضَ أسـاليب الـرّوائي، فيحدّد رأيَـهُ، ويقـول مـوقفـه، ولكن غـالبـاً عـبر إلقـاء الضّـوء عـلى هـذا الحدث أو ذاك.

فهـو يُلقي الضّـوءَ مثـلاً ـ عـبر الأعـمال الرّوائيّة نفسها ـ على كيفيّـة تصدّي النـظام ورجاله وأجهـزته لكبار المثقّفين اليسـاريين الـرّافضين أو المتحفّـظين، ومعاملتـه إيّـاهم «بـوحشيّة فـائقـة التصـوّر» تصـل إلى حـدّ القتـل داخـل السّجـون. . . ثـمّ يلقي الضّـوءَ، في الوقت نفسـه ـ وعبر الـرّوايات نفسهـا ـ على مـوقف النّـظام المتفهّم، بـل والمشجّـع أحيـانـاً، لأنمـاط أخـرى من المثقّفين: كالانتهازيّين، وبقايا الـبرجوازيّـة الكبيرة، والمنتفعين الفـاسدين، والمتملّقـين المهرّجين. وبهذا التوزيـع للأضواء، يعلن المؤلّف مـوقفاً نقـديّـاً من النّظام أسـاسـاً، ويحدّد موقعـه أيضاً في صفّ المـدافعين عن الدّيمقراطيّـة، والمعادين للقمـع، والمؤيّدين لحـرّيّـة المعـارضـة وحقّ الاختـلاف والاحتجاج.

من إشاراته في هذا السّياق قوله، مثلاً، إنّ روايـة ثرثـرة فوق النّيـل لنجيب محفوظ «توحي بأن الدّولة، مؤسّسـاتٍ وشعاراتٍ، تتحمّـل مسؤوليّةً عـظيمةً في دَفْـع الإنسان والمثقّف تحـديـداً إلى التغـرّب عن مجتمعـه والهـروب من ميدان السّيـاسـة» (ص: ١٣٥). ويشـير المؤلّف أيضـاً إلى مسؤوليّـة النّـظام أسـاسـاً عن بـروز تلك النّـزعةِ الهروبيّة، نزعةِ العـزلة عن الحيـاة العامّـة، لـدى كثيرٍ من الشّخصيّـات الـرّوائيّـة، اليسـاريّة والـوفديّـة، الّتي كـانت تـرى في الثّورة بدايةً تحقيق لأحلامها؛ غير أنّ نـظام الثّورة اتّخذ من هـذه الشّخصيّـات المثقّفـة مـوقفـاً سلبيّـاً وقـامعـاً، فـدفعهـا إلى إيثـار الانعزال والتقوقع على الذّات!.

وفي مختلف الحالات، وسواء قال المؤلِّفُ قـولَـه عـبر إلقـاء الضّـوء عـلى حـالات الشّخصيّات الرّوائيّة، أم قاله مباشرة، فإنّه يحرص على وضوح موقفه هذا وعلى رؤيته الموضوعيّة لبنية النّظام النّاصري في منجزاته وسلبيّاته وتحوّلاته. ذلك أنّ المؤلّف إذْ ينطلق أسـاسـاً من مـوقفـه في الـدّفـاع عـن الديمقراطيّـة، فإنّـه يرى في حـالات القمع أحدَ أهمِّ أسبابِ تراجعِ (وتـاليـاً: فَشَـل) هـذه التّجـربـة الهـائلة في تـاريخنـا العـربي الحديث.

* * *

عـلى أنّ قراءتنـا في الفصل الثـاني هـذا ـ وهو يشكّل الجسم الأساسيّ في موضـوع الكتـاب ـ تستـدعي بعض المـلاحـظات أو التساؤلات:

● لـقـد رأينـا أنّ المؤلّف قـد فـرز الشّخصيّـات الـرّوائيّـة إلى أنماط، وراح يتحـدّث عن كـلّ نمطٍ بـذاتـه، بصـورة مُفْردة، بعد أن فصَلَ هذه الشّخصيّات عن سياقها ومكانها وعلاقاتها في الـرّواية. وقـد يستجيب هـذا الفـرز لمتطلّبـات أكـاديميّـة

وبحثيّة.. ولكنّ الاكتفاء بهذا الفرز يحجب عنّا كيانَ الرّواية **كبنية متكاملة** من الرؤى والشّخصيّات والعلاقات. وفي ظنّنا أنّه كان يمكن لهذا القسم نفسه من الكتاب أن يتكامل ويتشامل وينفذ إلى الأبعد، لو أنّ المؤلّف ألقى نظرَه النقدي **أيضاً** ـ ولو بتركيز شديدٍ وإشارات ـ إلى الرواية **ككلّ**، ورؤية بعض هذه الشخصيّات في **علاقاتها داخل الرّواية**، وأن يكشف **مواقف الرّوائيّين أنفسهم** من النّظام ومن الشّخصيّات كذلك؛ وهي مواقفُ كامنةٌ في النّسيج العام للبنيات التكوينيّة لهذه الرّوايات.

ولعلّ هذا الفرزَ للشّخصيّات وتحليل مواقفها كان يحتاج إلى نوع من **إعادة التركيب**، وإلى النّظر إلى مجمل الرّواية ككيان وعلاقات تحمل أيضاً موقفَ الرّوائي ـ وهو مثقّفٌ بامتياز ـ من السّلطة والنّظام، في العمق من روايته بالذّات.

● ولعلّ الاكتفاء بهذا الفرز للشّخصيّات هو الّذي قاد المؤلّفَ إلى مناقشة الشّخصيّات نفسها في آرائها ومواقفها... في حين كان من الأدقّ ـ نقديّاً وروائيّاً وواقعيّاً أيضاً ـ أن يفسّر المؤلّف هذه المواقفَ والأراءَ في إطارِ **العلاقات الرّوائيّة**، وينفذ، من هنا، إلى كشف **موقف الرّوائي** أساساً، ومناقشة رؤى هذا الرّوائي نفسه، بالدّرجة الأولى، فنّيّاً وفكريّاً وسياسيّاً على السّواء.

● وفي بعض فقرات الكتاب (كالصّفحتين ١٤٩ أو ٢٨٢، وغيرهما) نوعٌ من المزج أو المطابقة بين أنماط الشّخصيّات المثقّفة هذه، وبين طبائع بعض الرّوائيّينَ أنفسهم.. وهي مطابقة لا تنسجم مع ذلك التفريق، الدقيق جدّاً، والصّحيح جدّاً ـ في مقدّمة الكتاب نفسه ـ بين سيرة الرّوائي وبين الشّخصيّة الرّوائيّة الّتي يبدعها، حتّى ولو كان الرّوائي يقصد بها صورتَه هو بالذّات. فالشّخصيّة الرّوائيّة للرّوائي (ولو في المذكرات أو السّيرة الذّاتيّة) تصير إلى غير ما هو عليه الرّوائي نفسه، في حياته الواقعيّة؛ ذلك أنّها إذْ تدخل في شبكة العلاقات الرّوائيّة، تنزاح عن واقعها الحقيقيّ.

قد يكون الرّوائي هذا ـ كشخص ـ مصاباً بمختلف تلك العاهات الاجتماعيّة والحالات: الانتهازيّة، مثلاً، أو الهروبيّة، أو حتّى إبداء الموالاة وإيثار السّلامة... ولكنّه، في عمله الرّوائي، الإبداعي الأصيل، والصادق أساساً مع الذّات، يدين حتّى نفسَه، ويدين حالاتِ القمع، ويصل حتّى إلى النقيض من آرائه أو مواقفه المعلنة. وقد نقول: **إنّ الرّواية أصدقُ من الرّوائي**؛ ففي العمق من الرّواية نكتشف الموقفَ الحقيقيَّ الأصيلَ، الأعمقَ والأصدقَ، للرّوائيّ؛ وقد يكون هذا الموقف خفيّاً، وغير واضح، حتّى على الرّوائي نفسه.

فتصوير نجيب محفوظ، مثلاً، للهروبي ليس هروباً. ففي العمق من روايته إدانةٌ للهروبيّة، وكشفٌ لأسبابها، معاً!.. وفيه ـ بالتأكيد ـ إدانةٌ للدّولة وللنّظام.. في حين قد نرى في نجيب محفوظ، كشخصٍ وسلوك وعلاقات ـ خارج رواياته ـ واحداً من أبرز الهروبيّين، الحريصين جدّاً على إيثار السلامة!...

***

على أنّنا سوف نرى المؤلّف ـ في الفصل الثّالث، والهامّ جدّاً من الكتاب ـ يدخل إلى تبيان تلك العلاقة بين الواقع القمعي للنظام وبين لجوء الرّوائي إلى تقنيّاتٍ فنيّة جديدة تتيح له حرّيّةً خفيّةً ومرونةً أطوعَ، في صَوْغ موقفه، عبر أقنعةٍ تقنية متنوّعة تسمح له بحماية نفسه وموقفه، خلف سياجات من الكتابةِ والإحالة وحتّى الرّمز الّذي يكشف أكثرَ ممّا يخفي.

هنا، يتناول المؤلّفُ عدداً من روايات محفوظ والغيطاني وصنع الله ابراهيم، يحلّل تقنيّاتها، كروايات، لا كشخصيّات أو أنماط متعدّدة.. ويدخل ـ بهذا ـ في حقل **النقد الأدبيّ**، مستعيناً، عند الضّرورة النقديّة، بالرؤية السوسيولوجيّة للأدب، مستخلصاً صوراً لأوضاعٍ اجتماعيّةٍ وبنى داخلَ هذا النظام، في أحداث هذه الرّواية أو تلك.

ولعلّي أرى في هذا الفصل ـ كما في مقدّمة الكتاب ـ أهمّيّةً خاصّة، من حيث كشفُهُ جوانبَ من فنون النقد الأدبيّ عند د. سماح ادريس، تتميّز بالدّقة، والوضوح، وبذلك الرّبطِ المرهف بين «داخل» الرّواية و«خارجها»، وعلاقةِ التحوّلات في التقنية الرّوائيّة، بما هو خارجَ البنية الرّوائيّة، من أوضاعٍ وحالاتٍ وتطوّراتٍ وأفكار.

في الفصل الأخير ـ الخامس ـ للكتاب، استنتاجاتٌ وتكّهنات، لافتةٌ للفكر. ولكنْ قبل الإشارة إلى بعضها أسوق هنا عنوانَ هذا الفصل وهو: «آفاق الرّواية **السياسيّة** المصريّة العربيّة» وأقول: إنّني لستُ أميل إلى هذه التسمية: **رواية سياسيّة!**.. (فهل يمكن أن تكون الرّواية رواية فعلاً دون أن تكون **شموليّة**، يتجلّى فيها نسيج **متشابك** في العلاقات ـ الاجتماعيّة /السياسيّة ـ مترابطة، بدورها، بالنسيج العام للمجتمع كلّه؟..) وهذا، على كلّ حال، موضوع لحديثٍ طويل وحوار لا أعتقد أنّ المجال يسمح لنا أن نخوض غمارَه الآن.

من استنتاجات الفصل الأخير هذه الحقيقة النيّرة: «فالواقع - يقول المؤلّف - أنّه لا ينبغي لنا أن ننسى أنّ غالبيّة الرّوائيين العرب ذوو توجّهات علمانيّة، سواء أكانوا ليبراليين أم اشتراكيين أم شيوعيينّ أم ميّالين إلى الغرب» (ص: ٢٨٧)... وهو استنتاج لافتٌ للفكر فعلاً، وقد يفسّر جانباً من الطّبيعة الجذْريّة للموقف وللتوجّه في العمق من غالبية الرّوايات العربيّة المتجذّرة في أرضها وناسها وزمانها.

ومن التكهّنات هذه الحقيقةُ الأخرى: «فمن الممكن - يقول المؤلّف - أن نتوقّع تعمّقَ حسّ النقد عند الرّوائيينّ اليساريين حيال الأحزاب اليساريّة نفسها» (ص: ٢٨٦).

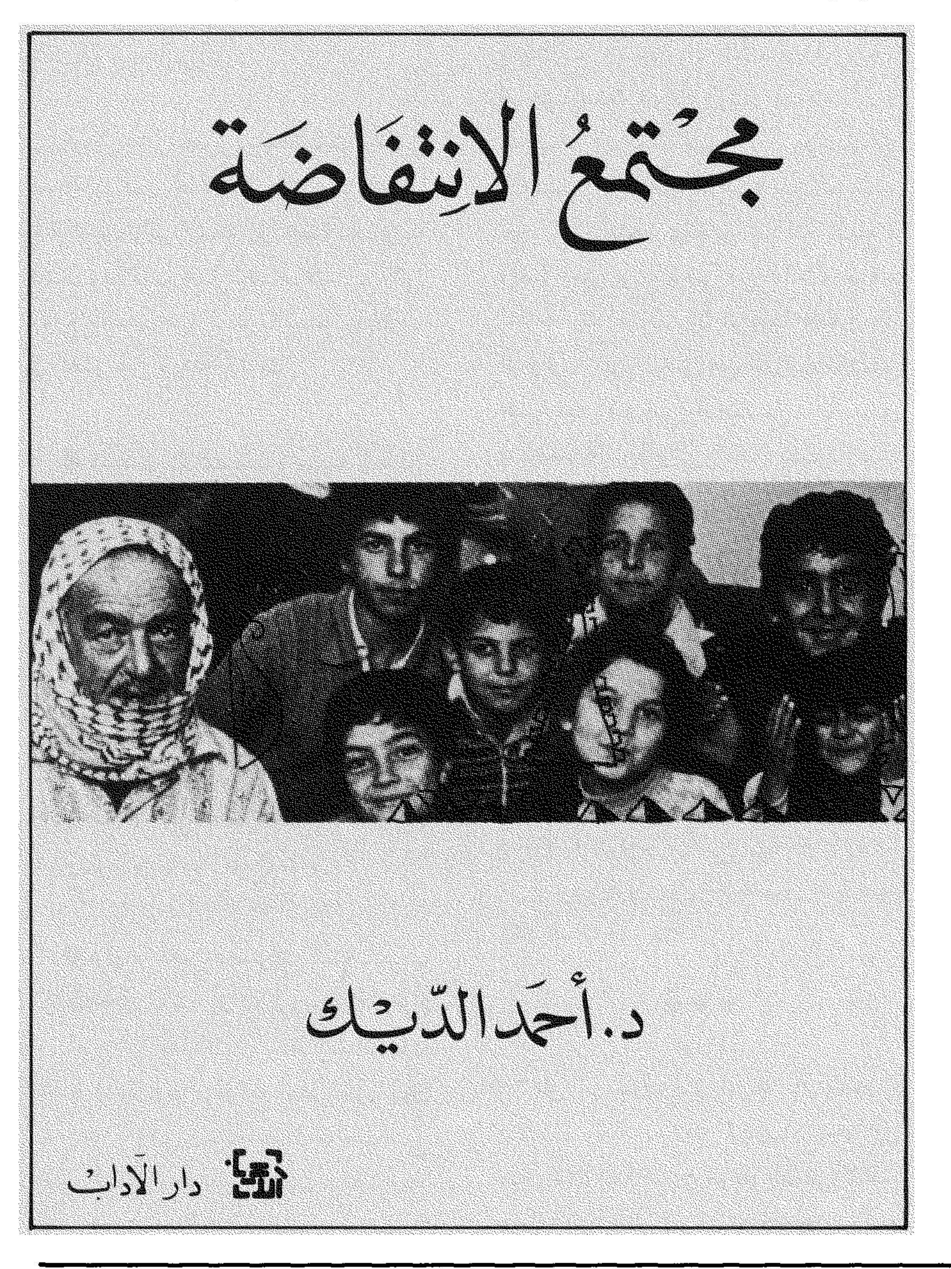
وهو توقّع صحيح يؤكّده أنّ عدداً من الرّوائيين اليساريين قد بدأوا به فعلاً قبل الآن (غالب هلسا، مثلاً، ويوسف ادريس، وحيدر حيدر، وهاني الرّاهب...). ولكن المفارقة الّتي أحبّ أن أسجّلها في خاتمة هذا الحديث، هي: أنّ الدّولة - بأجهزتها الرقابيّة وغير الرقابيّة - تهتمّ اهتماماً كبيراً بالاطّلاع على نقد الرّوائيّين العرب لنظامها ولأجهزتها القمعيّة ولسائر ممارستها؛ فتأخذ «العبرةَ»، ثمَّ تشدّد الرّقابة على الرّوائيّين أنفسهم، لا على الرّوايات فحسب!!. وأمّا الكثيرون من قادة الأحزاب اليساريّة، في أنحاء هذا الوطن العربي الواسع، فقليلاً ما يوجّهون اهتماماً جدّياً إلى قراءة تلك الرّوايات، الّتي تنتقد بعضَ أساليبهم وممارستهم - القمعيّة أيضاً -؛ وهي الرواياتُ الّتي يكتبها روائيُّون يساريُّون، ينتقدون فيها أحزابهم بالذّات!!..

وهكذا يفوت هؤلاء القادة أن يروا صورتهم في عين الرّصد والنقد، كما يفوتهم أخذُ «العبرة»!.

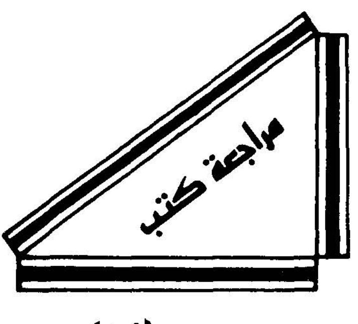
والمفارقة - هنا أيضاً - أن كثيرين من هؤلاء القادة أنفسهم - وقد زعزعهم الزّلزالُ العامّ - صاروا ينتقدون بأنفسهم، الآن، بعضَ ممارستهم الحزبيّة غير الدّيمقراطيّة، أي القمعيّة، نفسها، ويعلنون، هم، للملأ - وبلغتهم السياسيّة التقريريّة - ما سبق أن رصده وانتقده أولئك الرّوائيون اليساريون، بلغتهم الفنّيّة الأكثر نفاذاً..

ولعلّي في هذه الملاحظة، لم أبتعدْ عن حديث هذا الكتاب القيّم، ولم أخرجْ عن الموضوع.. فعنوان الكتاب هو **المثقف العربي.. والسلطة**.

وتعرفون أنَّ «السلطة» أنواع وأنماط وحالات.. والله أعلم!.



الداء الأمريكي المعاصر (*)



د. صبري حافظ

لايزال آرثر ميلر برغم بلوغه السّابعةَ والسّبعين من العمر نجمَ الإبداع المسرحي الأمريكي المعاصر بلا منازع، ولاسيّما بعد رحيل تينسي وليامز وتوقّف إدوارد ألبي عن الكتابة، ورغم وفود جيلينْ تاليينْ من أجيال المسرح الأمريكي بعده، يحتلّ أبرز كتّابهما السّاحةَ الآن (وقد برز منهم كينيث براون، وجون جوير، وأوجست ويلسون، وسام شيبارد، ودافيد ماميت، وأميري بركه، الّذي كان يعرف قبل إسلامه باسم ليروا جونز، وبول أوستر وغيرهم). فبعد أكثر من نصف قرن من الإبداع المسرحي الّذي أغنى خلاله ميلر المسرحَ الأمريكي، لايزال يبدع أعمالاً تتّسم كلّها بالجدّة والتنوّع والعمق، ويبلغ بعضها حدَّ الإعجاز المسرحي الّذي لم تبلغه إلّا حفنةٌ قليلة من المسرحيات الأمريكيّة الحديثة. والواقع أنّ هذا التّجويد المسرحي وليدُ حياةٍ ثريّة معطاء احترم فيها ميلر الكاتبَ باعتباره الضميرَ الحيَّ للواقع الّذي يصدر عنه، والنّاقدَ المستمرَّ للمؤسّسة السّياسيّة، والكاتبَ الصّلب الّذي لا يساوم على حدوسه ورؤاه ولا يستسلم لإغراءات المؤسّسة أو تهديداتها.

فقد بدأ ميلر (الّذي ولد في حيِّ هارلم بنيويورك عام ١٩١٥) الكتابةَ للمسرح عام ١٩٣٦ وهو لايزال طالباً في جامعة آن آربر في ميشيجان بمسرحيته **التفوّق فجراً** (Honours at Dawn) الّتي كشفتْ بحقّ عن موهبةٍ مسرحيّةٍ مبكّرة وفازتْ بجائزة هيئة المسرح القوميّة. وتتابعت بعدها مسرحيّاته **الرّجل الوفير الحظّ** (The Man Who Had all the Luck) عام ١٩٤٤، **وكلّ أبنائي** (All My Sons) عام ١٩٤٧، **وموت بائع متجوّل** (Death of a Salesman) عام ١٩٤٩. وفي عام ١٩٥٠ أعدّ مسرحيّة إبسن **عدوّ الشّعب** للمسرح الأمريكي وتعرّض على أثر ذلك لملاحقات المكارثيّة منذ بداياتها الباكرة. وهي التّجربة الّتي دفعته إلى التّعبير عنها في **البوتقة** (The Crucible) عام ١٩٥٣ وأدّت هذه المسرحيّة بالإضافة إلى موقفه النّقدي الواضح من السّياسة الأمريكيّة وقتها إلى حرمانه من تجديد جواز سفره وإلى منعه من حضور عرض **البوتقة** في بروكسل عام ١٩٥٥، وهو العام الّذي كتب فيه **مشهد من الجسر** (A View from The Bridge) **وذكرى يومي اثنين** (A Memory of Two Mondays). وكان هذا هو العام الّذي تعقّبته فيه الإشاعاتُ بقرب مثوله أمام لجنة الكونغرس الأمريكي للتّحقيق في النّشاط المعادي لأمريكا، وهي اللّجنة المعروفة بلجنة مكارثي. ولكنّ مسرحيات ميلر الخمس الّتي كتبها حتّى ذلك الوقت استطاعتْ أن توطّد مكانته في المسرح الأمريكي والعالمي على السّواء، لأنّها استقطبت عدداً من الجوائز المسرحيّة الكبيرة منذ المسرحيّة الأولى، حتّى **موت بائع متجوّل** الّتي حصدت جائزتي النقّاد وبوليتزر في عام واحد.

وبعد أن حقّقت **البوتقة** اهتماماً عالميّاً واسعاً وبات واضحاً للجميع أنّ موضوع اضطهاد ساحرات سالم في أواخر القرن السّابع عشر ليس إلّا قناعاً دراميّاً شفيفاً لعمليّات تعقّب لجنة مكارثي للأبرياء ومطاردتها للأفكار في السّرائر، بدأت المكارثيّةُ بمطاردة ميلر والثّأر لنفسها من اتّهاماته اللّاذعة ضدّها. فتزايدت الضّغوطُ على مجلس الشّباب بمدينة نيويورك لإلغاء تعاقده معه لكتابة فيلم، وهو الأمر الّذي تحقّق في العام التّالي (١٩٥٦) حينما مُنع الفيلم الّذي كُلّف بكتابته من الإنتاج. وفي هذا العام نجح ميلر في معركته مع وزارة الخارجية الّتي منعت استصدارَ جوازِ سفره وجدّدت جوازه ستّة أشهر فقط بدلاً من التّجديد التّقليدي عامين في ذلك الوقت. وكان ذلك العام أيضاً هو عام زواجه الشّهير من نجمة السينما الأمريكيّة اللّامعة مارلين مونرو، وهو الأمر الّذي عزّز من شهرته وأكسبها بعداً شعبيّاً عريضاً. ومع ذلك فقد استدعي في عام ١٩٥٧ للمثول أمام لجنة مكارثي، ودين باحتقار اللّجنة والكونغرس الّذي تمثّله حينما رفض تسمية من تشتبه اللّجنة في أنّهم من الشّيوعيّين. وهو الحكم الّذي

(*) Arthur Miller, **The Last Yankee**, 1992
والمسرحيّة تُعرَض في لندن منذ بداية العام الحالي

استأنفه ميلر أمام المحكمة العليا وكسبَ معركةَ الاستئناف تلك حينما وقف إلى جانبه كبارُ كتّاب العالم وفي طليعتهم سارتر وعدد كبير من المثقفين الفرنسيّين. وكان لموقف ميلر الشّجاع ثمنه الفادح؛ فلم تغفرْ له المؤسَّسة الأمريكيّة تحدِّيَهُ السّافر لها زمناً طويلاً، وضيّقت عليه الخناقَ، ونغّصتْ حياته وحاربته في رزقه وفي أسرته حتّى انتهى زواجه من مارلين مونرو بالطّلاق عام ١٩٦١. وحالت أزمة اضطهاده تلك بينه وبين الكتابة فسقط في وهاد الصّمت تسعَ سنوات عمل خلالها في السينما بشكل متقطّع فكتب عدداً من الأفلام كان أشهرَها الفيلمُ الّذي كتبه لزوجته مونرو بعنوان **المشاغبون** (Misfits).

وبعد هذا الصّمت الطّويل عاد مرّة أخرى إلى المسرح فكتب عام ١٩٦٤ **بعد السّقوط** (After the Fall) الّتي استلهم فيها تجربته مع مارلين مونرو، **وحَدَثٌ في فيشي** (Incident in Vichy) عام ١٩٦٤، **والثمن** (The Price) عام ١٩٦٨، **وخَلْق العالم وأعمال أخرى** (The Creation of the World and Other Business) عام ١٩٧٢، **وسَقْفُ كبير الأساقفة** (The Archbishop's Ceiling) عام ١٩٧٧، **والسّاعة الأمريكيّة** (The American Clock) عام ١٩٨٠، **وحذار من الذّاكرة** (Danger: Memory) عام ١٩٨٧، **ومرآةٍ بوجهين** (Two - Way Mirror) عام ١٩٨٨، **ونزهة في جبل مورجان** (Ride Down Mount Morgan) عام ١٩٩١. وها هي أحدث مسرحياته **اليانكي الأخير** (The Last Yankee) تفتتح بمسرح «اليُنْج ڤيك Young Vic» في لندن مع بدايات عام ١٩٩٣ لتؤكّد استمرار مسيرته المسرحيّة الّتي انشغل فيها بتحليله النّقدي النّفاذ للواقع الأمريكي، وطرحه لأهمّ أسئلته المحوريّة، وتشكيكه الخلاّق في الكثير من رواسيه في مرحلةٍ تنفرد فيها أمريكا بتزعّم العالم أو بالأحرى الانفراد به لتحقيق ما سمّاه سمير أمين بـ «أمبراطوريّة الفوضى».

فما هو تشخيص ميلر للدّاء الأمريكي المعاصر؟ وما هي طبيعة البنية الدّراميّة الّتي جسّد من خلالها حالة الواقع الأمريكي المعاصر؟ وما هي علاقة موضوع هذه المسرحيّة الجديدة بعالم ميلر القديم أو بمسرحيّاته السّابقة؟.

* * *

يستعير ميلر فضاءَ المصحّة العقليّة ليدير فيه أحداثَ مسرحيته، الّتي تبدأ برجلين جاءا لزيارة زوجتيهما اللّتينْ تُعالَجان بهذه المصحّة. وهل ثمّة فضاء أنسبُ من هذا الفضاء المشحون بالدّلالات الرّمزيّة لمعالجة واقع أمريكا المعاصرة؟ . . . فالمصحّة العقليّة هي أنسب الأماكن للكشف عن الخلل الكامن في الشّخصيّة ولتعرية شروخ الرّوح فيها. وهي هنا مصحّة رسميّة لا مصحّة خاصّة؛ ورسميّتها تجعلها أصدق تمثيلاً للبلد بأكمله. وهي تجسّد لنا ـ بموقعها الجميل ومساحتها الشّاسعة ومرأبها الضخم ـ صورة لأمريكا نفسها. . . فكأنّ ميلر قد أراد الإيماء إلى أنّ الحالة الّتي تتناولها المسرحيّة ليست استثناء بل تلخيص لوضع عام، يسعى الكاتب من خلاله إلى توسيع أفق استعارته المسرحيّة بحيث تتحوّل المصحّة إلى استعارة للوضع الأمريكي برمّته.

كما يسجّل خُلُوُّ الفضاء المسرحيّ من الرّسميّين أو المسؤولين عن هذه المصحّة الرّسميّة حالةَ تخلي هذه المؤسَّسة عن مسؤوليّاتها الأساسيّة تجاه أبنائها. ويسجّل في الوقت نفسه أنّ هذا الغياب هو علامة الحضور الوحيدة، حضور من لا يريد الإعلان عن حضوره. ذلك أنّ هذا المنطقَ المراوغ هو منطق المؤسّسة الأمريكيّة الّتي يشكّل غيابها الظّاهري نوعاً من الحضور الرّازح المبهظ الّذي لا فكاك منه برغم وهم التحرّر الظّاهري من قبضته.

وأمّا الشّخصيّات الأساسيّة في المسرحيّة فهي شخصيّات أربع لرجلين وزوجتيهما، وهناك شخصيّة خامسة لها حضورها، ولكنّه حضور صامت لا يتيح لها النّصّ فيه التفوّه بكلمة ولا حتّى الإتيان بأيّ حركة. فالصّمت والغياب من عناصر هذا العمل البنائيّة الّتي لا تقلّ أهمّيّة عن النّطق والحركة. والزّوجان الأساسيّان في المسرحيّة يمثّلان جيلين مختلفين ومنهجين متقابلين ومتكاملين في التّعامل مع الواقع الأمريكي، أوّلهما هو جيل جون فريك القديم الّذي تجاوز السّتين من عمره، وحقّق النّجاح المبتغى بالمعيار الأمريكي (فلديه مستودع أخشاب وعقارات وأكثر من محلّ ناجح)، وقد أتى في مطلع المسرحيّة يزور زوجته كارين الّتي أدخلها إلى المصحّة لمعاناتها من الاكتئاب الشّديد. وأمّا ثانيهما فهو جيل ليروي هاميلتون الّذي مازال في ألق العمر (فهو في الأربعين من عمره) وقد أتى هو الآخر لزيارة زوجته باتريشيا الّتي دخلت المصحّة ذاتها للعلاج من الدّاء ذاته. وحتّى نعرف من هو «ليروي» ومن هو جون فريك، فإنّه لابدّ لنا من العودة إلى عنوان المسرحيّة.

فعنوان هذه المسرحيّة **اليانكي الأخير** هو من أدوات شحذ المعنى المهمّة فيها، لأنّ اختيارها المتعمّد لكلمة يانكي Yankee بدلاً من كلمة أمريكي American يدلّ على رغبتها في استثارة التّواريخ المثاليّة القديمة وابتعاث ما تنطوي عليه من مضامين في الثّقافة التحتيّة في الولايات المتحدة. فالحال أنّ اليانكي ليس أيّ أمريكي ولكنّه بالتّحديد الأمريكي الشّمالي من أبناء ولايات نيوإنجلند العريقة في الشّمال الشّرقي للولايات المتحدة (ولايات مين ونيوهامپشير وڤيرمونت وماساتشوستس ورودآيلند وكونيتيكت)؛ هذه الولايات كانت لها المكانة والوجاهة الاجتماعيّة في سالف الأزمان، وكانت لها صراعاتها مع ولايات الجنوب وتناقضاتها الثّقافيّة والقيميّة معها؛

ويمكن القول إنّها الولايات الأمريكيّة الصّافية (إن صحّ التّعبير)؛ فقد عمرها المهاجرون الطّهرانيّون Puritans من الإنجليز، وهم الّذين اكتسبوا لأسباب تاريخيّة متعدّدة مكانةً متميّزة في المجتمع الأمريكي، واعتبروا أنفسهم مستودَع القيم والتّقاليد المهمّة فيه وأهلَ القيادة السّياسيّة والاقتصاديّة به لكونهم أبناءَ ما يعرف في الولايات المتحدة باسم الآباء المؤسّسين Founding Fathers الّذين يُعزى إليهم فضلُ إنجاح المشروع الأمريكي نفسه، ويستمرئون تمييز أنفسهم عن غيرهم من شذّاذ الآفاق من مختلف الجنسيات الّذين تدفّقت حشودهم المهاجرة لتعمر العالم الجديد بعد أن أرسى الآباء المؤسّسون دعائمه وشيّدوا بناء قيمه. وتصوّروا بورع ديني طهراني حقيقي في كثير من الأحيان أنّهم يشيدون في هذا العالم الجديد (أو الأرض البكر التي عثروا عليها لا اغتصبوها من سكّانها الأصليّين) «أورشليمَ الجديدة» التي وعدهم بها الكتابُ المقدّس. ولا غرو أنّ أهمّ أعياد أمريكا القوميّة لايزال «عيد الشّكر ThanksGiving»، شكرِ الربّ الّذي أعطى الآباء المؤسّسين هذه الأرضَ الجديدة وأتاح لهم فرصةَ بناءِ حياةٍ جدّيّة وكاملة. فقد وُلدتْ أمريكا المثالُ/الحلمُ من إيمانٍ بتحقيق الكمال وتأسيس أورشليم الجديدة على الأرض، إلى الحدّ الّذي دفع الفيلسوف الإنجليزي جون لوك (١٦٣٢ ـ ١٧٠٤) إلى اعتبار أمريكا البدايةَ المثاليّةَ للإنسان؛ «ففي البدء كان العالم كلّه أمريكا» كما يقول: إنّها نوع من الولادة الثانية للبشر، بل وللبشريّة جمعاء. وهذه الولادة (أو الفرصة) الجديدة الّتي تتيح للإنسان الحضاري النّاضج (اقرأ: الرّجل الأبيض) أن يؤسّس مدينته المثاليّة هي الّتي تجعل الإخفاق فادحاً؛ وهي الّتي تُكسب عنوانَ المسرحيّة (وإعلان ليروي هاميلتون فيها أنّه هو «اليانكي الأخير») ثقلَه الدّلالي المهمَّ.

فالحالُ أنّ ليروي هاميلتون ينحدر من أسباط هؤلاء الآباء المؤسّسين، ولكنّه قرّر التّخلّي عن مسؤوليّتهم الاجتماعيّة في القيادة، واختار عَمداً أن يكون أحدَ أبناء الطّبقات الدّنيا حينما قرّر أن يصبح نجّاراً. وتختارُ المسرحيّةُ أن تجعله حفيدَ واحدٍ من أشهر الآباء المؤسّسين وهو ألكسندر هاميلتون (الّذي كان محامياً ومن قادة حرب الاستقلال وسكرتيراً لجورج واشنطون وعضواً في المجمع الدّستوري ووزيراً للمالية)، حتّى تجعل المفارقةَ بين حاضر هذا اليانكي وماضيه في أكثر صورها حدّةً؛ ذلك أنّ حدّة المفارقة فيها هي الّتي تدفع بها إلى حافّة التّماثل، وكأنّ الطّريق إلى الإخلاص لقيم الآباء المؤسّسين لابدّ أن يفضي إلى رفض كلّ ما تواضع عليه المجتمعُ الأمريكيُّ المعاصر من قيم تَوَهَّمَ أنّه يحافظ بها على ميراثهم القيمي والأخلاقي. فمغايرة «ليروي» الشّديدة للنّمط الشّائع، وتخلّيه عن الانصياع لمحدّداته، هما في حقيقتهما عودةٌ إلى جوهر القيم الّتي أرساها هؤلاء الآباء الرّواد، تلك القيم الّتي شوّهتها عمليّةُ تكريسها في مظاهر النّجاح المادّي التّجاري الصرف. وتكشف المسرحيّة عن ذلك بدءاً من الحوار الافتتاحي في مشهدها الأوّل بين «ليروي» وجون... فأكثر ما يدهش جون ـ الّذي يُعدّ مثالاً على النّجاحات الأمريكيّة الصّغيرة ببيته الكبير وأعماله الكثيرة وسيّارته اليابانيّة الجديدة ـ هو تخلّي ليروي عن الطّريق الّذي يضمن له تحقيقَ مثل هذا النّجاح؛ ومع هذا فإنّ مظهره وطريقة حديثه قد خدعاه فلم يشكّ أبداً في أنّه من الطّبقة الوسطى ومن الّذين تخرّجوا من الجامعة، لا من العمّال الّذين اشتكى قبل لحظات من ارتفاع أجورهم وتدنّي مستوى أعمالهم.

لكنّ لهذا الحديث الافتتاحي هدفاً أساسيّاً، وهو الكشف عن تعدّد الطّرق المفضية إلى الوقوع في الاكتئاب، وتبديد تصوّر كلّ من الرّجلين للسّبب الّذي أدّى بزوجته إلى الإصابة بهذا المرض. فالحوار الّذي يبدأه جون يستهدف في حقيقته التّعرفَ على سرّ اكتئاب زوجته، أو بالأحرى تأكيد التّصوّر الّذي كونه عنه. ولكنّ المسرحيّة تعمد إلى معارضة كلّ سبب يذكره بصورة تتّضح بها المفارقةُ بين الحالتين والزوجين بشكل كبير. فإذا تصوّر جون أنّ إخفاق زوجته في الإنجاب هو الّذي دفع بها للاكتئاب فإنّ هذا التّصوّر سرعان ما ينهار عندما يعرف أن زوجة «ليروي» لديها سبعة أبناء وبنات؛ وعندما يعزو السّبب إلى أنّها الابنة الوحيدة يجد أنّ لزوجة «ليروي» إخوة وأخوات؛ وعندما يتصوّر أنّ حصول زوجته على كلّ ما تريد هو السّبب فإنّ هذا سرعان ما يتبدّد عندما يجد أنّ «ليروي» يكاد يوفّر احتياجاته وأنّه مُلاحق دوماً بالمطالب والدّيون؛ وإذا ما عزا السّبب إلى سوء علاقتها بأمّها فإنّه يجد أنّ زوجة ليروي كانت على وئام تامّ مع أبويها. وهكذا تكشف لنا المسرحيّة منذ هذا المشهد الافتتاحي عن تعارض حالة الزّوجتين برغم انتهاء الأمر بهما إلى النّتيجة نفسها، وهي دخول المصحّة لإصابتهما بالاكتئاب الحادّ؛ وتكشف لنا كذلك عن خطأ تفسير الزّوجين للحالة، وعن عجز كلّ منهما عن التّخلّص من تصوّراته الثّابتة عن الآخر؛ بل تكشف لنا عمّا هو أهمّ من هذا كلّه: عنيتُ التّوتّر الّذي بدأ يتخلّق في الموقف بين الرّجلين وقد بدأ التّعارضُ بين شخصيّتهما وموقفهما بالوضوح.

فالمسرحيّة تستخدم ما يمكن تسميته بلعبة النّظم الإشاريّة semiotic games، بمعنى أنّها تتعمّد تفجير العلاقة بين الإشارات ودلالاتها لكي تدفع مشاهدها لإعادة التّفكير فيما تواضع على التّسليم به من مفاهيم وتصوّرات. فللملبس ولهجة الحديث وأساليب السّلوك دلالاتُها باعتبارها جزءاً من نظام إشاري مركّب (كاللّغة تماماً) يُبلغ به مستخدمُه رسالةً محدّدة

لـلآخرين. وقـد تعمّـدتِ المسرحيّـةُ خلقَ فجـوة بـين الإشـارة ودلالاتهـا التّقليـديّـة لإكساب هذه الإشارات دلالاتٍ جديـدة، بدءاً من اسم بطلها «ليروي» وملبسه (وهما اللّذان يستدعيان صـورة أحد أحفـاد الآباء المؤسّسـين من أبنـاء الـطّبقـة الـوسـطى أو الرّاقية النّاجحين) وصولاً إلى وظيفته وطريقة حـديثـه وتفكـيره. فكلّما أرسى أحـد هـذه المفـردات معناه التّقليـدي لجأت المسرحيّـة إلى تـدمـيره ونسف كـلّ التـوقّعـات الّتي أرساها المظهر أو الملبس أو لهجـة الحديث، الأمـر الّـذي يـوقـع المتلقّي في حـالـة من التّنـاقض (كما حـدث مع جـون الّذي بـدأ حديثه مع «ليروي» من منـطلق مجموعـة من التصـوّرات. ولكنّه سرعـان مـا بـدأ يغـيّر لهجتَـه وموقفـه منه عنـدما علم أنّـه نجّـار، وهـو ما أثـار حنق «ليروي» عليـه، وبـدأت بـوادر الصّراع الأوّلي بينهما). فـالتصوّرات الجـديـدة لا تقـلّ خـطلاً عن التصـوّرات القديمة، ولـذلك لابـدّ من تأسيس قـواعد جـديدة للتّعـامل بـين الأفراد. ومـا استقاه جون من معرفته بأنّ «لـيروي» نجّار لا يقـلّ هشـاشة عـمّا استنتجه من ملبسـه وطـريقـة حديثه. فكأنّ المسرحيّة تـريد التّشكيـك في طـريقـة حكم أفـراد المجتمـع الأمـريكي الواحد منهم عـلى الآخر وعـلى الواقـع من حـولهم، هـادفـة إلى تفجـير كـلّ أقـانيم المـواضعـات المتعـارف عليها بهـدوء بـالـغ؛ وهذا ما يدفعها إلى تأكيد الصّراع بـين هذه التصـوّرات دون تفجيره، وإلى التّعبـير عن الغضب وخيبة الأمل مع السّيطرة عليهما.

فالمسرحيّة لا تريد الانزلاق بالحـدث إلى أيّ مـواجهـة ميلودراميّـة، وإنّما تهتمّ ـ وقـد اكتفت بـإدارته في مصحّـة نفسيّة ـ بـإبـراز حقيقـة أنّنـا مـوجـودون في عـالم البـالغين النّاضجين الّذين يسيطرون على مشاعـرهم ويتجنّبون المشاكل. ويبدو أنّ هذه السّيطرة العقليّـة الصّارمـة هي من الأمور الّتي أدّت بشخصيّـاتهـا إلى الاكتئـاب. وهـذا مـا ستكشف عنه المواجهة التّاليـة بين كـلّ من الـزّوجـين وزوجتـه، وهي مـواجهـة تتـأتّى للمسرحيّة باعتبار كلّ حالة مرآة تنعكس عليها أبعـاد تفاصيـل مشكلة الحالـة الأخرى الّتي تكشف بـدورها عن تفـاصيل جـديدة تلقي الضّـوء عـلى الحـالـة الأولى.. وهكـذا، وبالصّورة الّتي تتكامل معها الحالتان وتتخلّق من خلال تكاملهما صورةٌ للحالة الأمـريكية الأعمّ. صحيـح أنّ المسرحيّـة تهتمّ أسـاسـاً بـ «ليروي» وزوجته باتريشيا ـ فـ «ليروي» هو المعني بعنوانها لأنّه هو «اليانكي الأخير» في عالم خـلا من روح هؤلاء الـرّوّاد الأوّل وأصبح معموراً بأمثال جون فريك الّذين يُعَدُّ نجاحهم التّجسيدَ الصّارخ لإخفـاق كلّ مـا نادى بـه الـرّوّاد الأوائل ومـا عملوا عـلى تشييـده ـ؛ وصحيح أنّ المسرحيّة تركّز على سبر العـلاقة بين هذا اليانكي وزوجته باتريشيا الّتي تنحدر من أصول سويـديّة ـ وقـد عانى المهـاجرون السّويديّون طويـلاً من اضطهـاد اليانكي في القرن الماضي، دون أن يترك الاضطهاد فيهم إحساساً بالدّونيّـة بل بـالترفّـع على اليـانكي والاستهزاء به ـ... ولكن التّركيز عـلى سبر أبعـاد العـلاقـة بـين الجـانب الـرّوحي بـل والفلسفي في الشّخصيّة السّويديّة الأمريكيّة وبين طهرانيّة اليانكي وسعيه المستمرّ لتحقيق جنّته الأرضيّة المفقـودة... لا يمنع المسرحيّة من الكشف عن نقيض هذه الصّورة في حياة الزّوجين الآخرين، جون وكـارين، اللّذين استسلما، كالمنوّمين تنويمـاً كامـلاً، لما تـطلبه معاييرُ المجتمع الأمريكي المعاصر؛ ومع هذا فقـدتْ حيـاتهـما كـلّ معنى. وهكـذا، فـإنّ المسرحيّة تريد الكشف من خلال شخصيّاتها الأربـع عن سرّ تفشّي سرطـان انهيـار القيم المثـالية القـديمة، قيمِ الآبـاء المؤسّسين، في الجسـد الأمريكي، وتبحث عن السّبيـل إلى استعـادة هـذه القيم إنْ كـان ثمّـة أمـل في استعادتها.

من هـذه النّاحيـة فإنّ المسرحيّـة حـافلةٌ بـالتّحليـل: تحليـل الشّخصيّـات وتحليـل الواقع الأمريكي على السّـواء. وهو تحليل يكتسب حدّته لأنّه يدور في حجرة باتريشيا الّتي تشاركها فيها تلك الشّخصيّةُ الصّامتة الّتي لا تتحرّك ولا تتكلّم أبداً، برغم شبابها وصحّتها البـادية، وكـأنّها رمزٌ للمصـير الّـذي ينتـظر الزّوجتين إنْ لم تتداركا أمرهما؛ أم تراها رمزاً للرّوح الأمريكيّة الشّابّة المثخنة برغم عمرها الغضّ؛ أم هي الأميرة النّائمة الّتي تنتظر من يوقظها دون أمل(فـ «ليروي» قد أعلـن لنـا أنّـه «اليـانكي الأخـير»، وأنّ أمـل البـدايـة الجديدة قد مضى إلى غير إياب)؟ إنّ وجود هذه الشّخصيّة الصّامتـة هو الّـذي يكسب تحليل الشّخصيات لحياتها وللواقع معـاً تلك الحدّة وذلـك الإلحـاح. فنحن نعـرف أنّ شقيقي باتريشيا قد انتحرا نتيجةً لشعورهما بالإخفاق وخيبة الأمل؛ وأنّ هذا المصير قد يتهدّدها هي نفسهـا (فهي تستعمل المهـدّئات منـذ خمس عشرة سنة)؛ وأنّ «ليروي» يعاني هو الآخر من فقدان الثّقة بالنّفس وبالآخرين على السّواء، ومن عـدم المقدرة عـلى العمل مـع أيّ نجّار آخـر، ومن عجزه عن كسب مـا تحتاج إليـه أسرته من النّقود، ومن ألمه لعدم احترام ابنته له أو تقديرها لدوره، ومن اكتئابه لما في العالم من خيبة وفساد، ومن إحساسه بأنّه واحدٌ من هذه الإخفاقات، أو رفضه على حدّ تعبير زوجتـه الاعـتراف بإخفـاقه. ولكنّ وحـدة «ليروي» تكتسب في المسرحيّة بُعدَهـا الفلسفي، لأنّها وحـدةُ الّذي يكتفي بنفسـه كمعيـار للحكم والمقارنة، ويعتقد أنّ لكلّ فرد طريقه الفريد والخاصّ؛ وهي وحدة يعزّزها اليقينُ بأنّ الحياة الّتي يحياها هي كلّ ما يمكنه أن يحقّقه، وبأنْ لا حلم هناك في تغيير جذري إلى ما يمكن أن يعدّه المجتمـع النّجاح النّمـوذجي. وهذا اليقـين

نفسه هو الّذي يصيب باتريشيا بالاكتئاب لأنّها لاتزال تحلم ـ وهذا ما تمليه طبيعتها السّويديّة عليها ـ بأن تكون الأولى في صفّها، وأن تحقّق غاية ما يعدّه المجتمع نجاحاً؛ ولكنّها تبدو على استعداد الآن لأن تقبل أن تجعل من هذه الحياة المحدودة شيئاً، ولاسيّما أنّها اكتشفت في نفسها القدرةَ على إثارة الثّقة بالنّفس في الآخرين من خلال تأثيرها على كارين، بل على زوجها نفسه.

فبنية هذه المسرحية تلجأ إلى إبراز حدّة التباين بين تعامل الزّوجتين الواحدة منهما مع الأخرى وتعامل الزّوجين للكشف عن أنّ إمكانيّة التّواصل بين الزّوجتين المكتئبتين أكبر منها بين الزّوجين السّويّين، وأنّ التّباين بين الطّبيعة العقليّة لعلاقة «ليروي» وباتريشيا والطّبيعة العمليّة لتعامل جون وكارين يكمل كلّ منهما الآخر ويبرز أبعاداً مهمّة فيه. وبهذه الطّريقة يبدو هذا الجزء من المسرحيّة، الّذي يتصاعد فيه الخطُ الدّرامي إلى دروته، وكأنّه يتجاوب بنائيّاً مع بدايتها، لأنّ ما ترى فيه كلّ زوجة سببَ اكتئابها قد حصل للزّوجة الأخرى وانتهى بها الأمر ـ مع ذلك ـ إلى الاكتئاب. فشخصيّات هذه المسرحيّة الأربع تعاني جميعها ـ لا الزّوجتان وحدهما ـ من حالة هذا البقاء عند الأعراف الفاصلة بين الرّغبة والواقع، وبين الوهم والحقيقة. فالجميع يشعرون، ولأسباب متباينة، بخيبة الأمل، وبأنّ العالم ليس كما تخيّله كلّ منهم، وأنّ ثمّة خللاً أساسيّاً أطاح بجوهر حياتهم دون أن تدرك أيٌّ من الشّخصيّات كنهه أو تتمكّن من درء أثره المدمّر. وهو إحساس أقرب ما يكون في بعض الأحيان إلى الإحساس بالخديعة. . .

هنا نعود مرّة أخرى إلى العنوان **اليانكي الأخير** وإلى تحمّل هذا اليانكي الأخير لعبء إخفاق مملكة الحلم؛ فالاعتراف بالإخفاق ـ وقد توفّرت كلّ سبل البداية الجديدة والميلاد الجديد ـ ينطوي على إدراك وجود خلل أصلي ما لا سبيل إلى علاجه، بينما لا يعي هذا الّذي استسلم لوهم التحقّق أنّه قد أخفق، فيواصل عمليّة خداع النّفس الّذي تشاركه فيه زوجته، بل وتدافع عن استمرائه لها.

إنّ علاقة هذه المسرحيّة بمسرحيّات ميلر السّابقة ـ ولاسيّما تلك الّتي كرّسها للبحث في العلاقة بين الرّجل وامرأته (مثل **موت بائع متجوّل** و**بعد السّقوط** بل وفي أكثر مسرحياته سياسيّة وهي **البوتقة** أو **ساحرات سالم**) لهي علاقة وطيدة. فبالإضافة إلى الاستعارة السّياسيّة الواضحة في **البوتقة** فإنّ السّؤال الأساسي الّذي تطرحه هو كيف يؤدّي تغيّر الاهتمامات والأولويّات إلى تحويل الأزواج والزّوجات إلى أعداء قساة ألدّاء؟ وهذا هو السّؤال عينه الّذي تكرره **اليانكي الأخير** بطريقة مغايرة ومراوغة معاً. ولكن هذه المسرحيّة، على العكس من مسرحيات ميلر الأخرى الّتي تتّسم بقدر كبير من القتامة وتنتهي عادة بالموت أو حتّى الانتحار، توحي بأنّ ثمّة أملاً في الخلاص. ولا يتجلّى هذا الأمل من خلال الرّقصة المرتجاة الّتي لم تكتمل بعد، والأغنية الحزينة المترعة بالأمل رغم كلّ ما فيها من شجن، فحسب، ولكنّه يتجلّى كذلك من خلال إعراب المسرحيّة عن وجود أمل في الغفران المتبادل بين الزّوجين، وبزوغ نوع من الثّقة المبنيّة على لاجدوى انعدام الثّقة أكثر من انبنائها على أساس اجتماعي صلب. فالخلاص الوحيد أو المحتمل في هذا الواقع الأمريكي هو خلاص فردي محض، لأنّ هذا الخلاص الفردي ينهض على فكرة التّسامح وتقبّل الآخر بميزاته وعيوبه معاً. فإن كان ثمّة أثر لتشاؤميّة ميلر الّتي تسري في كثير من مسرحياته السّابقة فهو أنّه نفى من أفق المسرحيّة أيَّ خلاص جمعي، واستبقى شخصيّته الغافية الّتي أثقلها المرض وشلّ حركتها حتّى نهاية المسرحية.

الباقة العطرة(*)

يوسف الحيدري

في **شتاء المراعي** عشب، وموسيقى، وشِعر كحبّات الزّبيب، شعر يُشَمّ كقرنفل، ويُضَمّ كحبيبة متولّهة يحرقها الشّوق. وأقرأ. . وأتأمّلُ صوراً شعريّة عفويّة، دافئة، وكأنّني أرنو إلى شيء من ملامح لوحات «رمبرانت» بكلّ سموّها وإنسانيّتها. شعر عيسى حسن الياسري فيه الكثير من نداوة عشب «ولتْ ويتمان»، وتوجُّع «السّيّاب»، وشذراتٍ من حكمة فيلسوف المعرّة. إنّه عالم له خصوصيّته الّتي تتجسّد في رائحة الحَوْرِ وجذوع الصفصاف. فعشق الشّاعر الأوّل كان مع صيف الجنوب القائظ الشبيه بنار الموقد، وأحزانه صدى النشيج الجنوبي الحارق. والآن. . هل آن الأوان لنشارك الشّاعر فجيعته الكبيرة في موت زهرات عبّاد الشّمس. . أو قل في استشهاد هذه الزهرات تحت طعنات الغدر والرياح المسمومة؟!

(*) عيسى حسن الياسري، **شتاء المراعي** (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٩٢).

الزّهرات تسلّقنَ التلّة
الزّهرات خجلى من السفح
ومن نبع الماء
ومعشوقتهنّ الشّمس
الزّهرات تسلّقن التلّة
واحدة. واحدة.. قاومن الريح
واحدة.. واحدة.. عانقن تراب التلّة

«زهرات عبّاد الشّمس الثلاث» (ص ٢٨)

حين يرفض الشّاعر كلّ النزعات اللاإنسانيّة الّتي قد تركب البعض فإنّ هذا الرّفض نفسه يبدو رقيقاً، معاتباً، أكثر منه زاجراً أو غاضباً. وفي سخريته من بعض المواقف غير الإنسانيّة يحمل من الوجع الشّيء الحقيقيّ الكثير:

الزمن السّعيد لا يزهر مرّة أخرى
القطارات تضيق بالموق
نتانة التوابيت
عليك أن تسرع
اشترِ ضريحاً
قبل أن يستأثر المضاربون بالقبور!.

«هواء بارد/محطّات معتّمة» (ص ٤٠)

حين يتجاوز الشّاعر همّه الجنوبي فإنّه ينطلق بأجنحة نوارس بيض تدقّ بشوق مخترقةً فضاءات إنسانيّة لانهائيّة. غير أنّ الشرّ ينتصر أخيراً.. رغم كلّ الأماني والرّغبات الّتي تملأ صدر الشّاعر الأعزل وهو يحاول عبثاً مواجهة كلّ تلك الأعاصير المسمومة:

الريح الآتية في آخر
ساعات اللّيل
المبتلّة ندىً.. ونعاساً
أنّى لي أن أوقفه
هذا المجنون الراكض نحو نهايته..

«من أجل أشياء أحبّها» (ص ٥٩)

ما أشرس هذا العالم الّذي يحاول عبثاً مواجهته.. إنّه عالم مجنون، سادي، يجد لذّته الغريبة في قتل الأزهار:

أعرفه شرساً
ومخيفاً هذا العالم
قلت له:
يا هذا المجنون
انفضْ عن جسدك الإسمنت
وعن قدميك القار
فأدار لي الظّهر
وواصل لعبة قتل الأزهار

«من أجل أشياء أحبّها» (ص ٥٩ - ٦٠)

ونواصل قراءة القصائد.. فتتألّق في عيوننا تلك المشاهد الجميلة لمجمل بُنى القصائد.. فثمّة رسم متقن للمشهد الشّعري أو مدخل القصيدة يذكّرنا بافتتاحيّة السمفونيّة كعمل درامي متكامل. ويتكوّن المشهد في الغالب من تلك الظواهر المثيرة لحساسيّة الشّاعر وارتباطه الرحمي بها:

أقدام حافية
لقالق تلقط ديدان الأبقار
أراضٍ وحشيّة
تتآخى فيها إبرُ الشّوك
و«أوراق العشب»
غناء يأتي من أحراش القصب النّائي
ويحطّ على غصن القلب

«نهارات المراعي» ص ١٩

ولنتأمّل هذا المشهد جيّداً.. وهو من قصيدة «عودة أيّوب»:

مراع محروقة
شجر عار
فيضانات دخان
جسدٌ.. كان يفتح كلّ نوافذه للمعشوقات..

وتنطلق القصيدة في مسارها الهارموني، وتظلّ الصّورة الأولى - أي الافتتاحيّة - متجسّدة في مخيّلة المتلقّي ومَعيشةً في أعماقه لحين اختتام القصيدة. وحين تلحّ على الشّاعر حالةٌ من النّفور والغضب والانفعال المقدّس والسّاخر على كلّ التفاهات الّتي تطفح على العالم فإنّه يعلن عن فكرة القصيدة الأساسيّة الرّافضة لهذه التفاهة بصرخةٍ حادّة، أشبه بفورة غضب فجائيّة لا تخلو من سخرية عنيفة ومكابَرةٍ وغرور:

إنّي أنا الملك
تيجاني الخوص
وعرشي الحصير
حاشيتي حزمةُ أحلام
وخصلة امرأة..

«تيجاني جديرة بشعر امرأة» (ص ١١)

وتهدأ الحالةُ الانفعاليّة ويخفت الصّراخ، صراخ اللّحظات المتوتّرة، ويعود الشّاعر إلى حقيقته: طيّباً، وديعاً، كنبيٍّ ضلّ في متاهات الأرض الّتي أحبّها فتنكّرت له، ولأكثر من سبب، ويركن أخيراً للهدوء، وليلتقط أنفاسه اللاّهثة المتعبة، شبهَ مقهور ومهزوم، ولكنّه عامرُ الصّدر بالإيمان في مواصلة مسيرته الإنسانيّة الشّائكة، وسط عالمٍ وحشيّ ومدمّر:

تقولين.. تعبت
الأحلام مثل الحبّ.. لا تتعبْ
احملي الفانوس
ولندُور ما بين حقول اللّيل.. والنّهار
باحثين عن ترنيمة
وشعلة من نور..

«تيجاني جديرة بشعر امرأة» (ص ١٤)

قد يندهش القارئ لشعر الياسري أو لبعض شعره من خلال هذه المباشرة والتقريريّة والنّثريّة التي تنسم أحياناً بعض تلك القصائد. ولكن سرعان ما تخبو هذه الدهشة وتزول حين يتعمّق القارئ في تأمّل هذه النثريّة وتلك المباشرة.. فيتلمّس عمق المعاني والأفكار الّتي تختفي خلف هذه الظاهرة اللاّفتة للنظر:

متى يحين وقت نومي
أدخل الغرفة هادئاً
وقبل أن أندسّ في السّرير
أزيح عن نافذتي الستائر
أحلم أن توقظني أغصان أوّل النّهار

«إنّني أعترف» (ص ٩٤)

وهكذا ينعزل الشّاعر، ولو مؤقّتاً، داخل غرفته الصّغيرة ليعيش ساعات من التأمّل العميق، ولينتهي أخيراً حزيناً ينشج بمرارة القدّيسين وتواضع الرهبان:

يا سيّدتي
ربّما أسأت للكثيرات
إنّني ألقي أمامك اعترافي
وأمدُّ العنق الّذي تمرّ فوقه كفّك
مثلما ذبيحة النّذر قبيل حرقها

«إنّني أعترف» (ص ٩٤)

غير أنّ هذه العزلة رغم قسوتها لا تطيق نزع الشّاعر عن أرضه وجنوبه الرّائع الّذي يتجسّد على هيأة بطّيخة أو «لبن الأبقار في بدء ولادات صغارها». وهكذا يظلّ الشّاعر مشدوداً حتّى عروقه إلى الأرض، متذكّراً إرهاصاتها وعذاباتها وأفراحها البسيطة، وهو يذكر جيّداً كلّ الإغراءات العنيفة الّتي تعرّض لها. غير أنّ الحبيبة تقف له بالمرصاد.. فهي وحدها من دون الكثيرات تجسّد نقاءه وطيبته وحقيقته الإنسانيّة العميقة:

أنا أذكر
أنّ بعضهنّ قدّمن أمامي زهرة الجسد
طلبْنَ أن يذقْنَ التّمر الريفي
من فمي..
أن يتشممن روائح الصفصاف في ثوبي
أردت أن أفعل
فاعترضتِ.. يا سيّدتي.. طريقي

«إنّني أعترف» (ص ٩٥)

نحن إذن إزاء صورة ريفيّة نقيّة لمالك بن الريب وهو من لفح قيظ الجنوب وأنفاسه الموجعة. غير أنّ هاجساً غريباً للموت يظلّ يقلق الشّاعر في أكثر من موقع وحالة.. فحين يموت الأب وهو يرمز لكلّ الأشياء الجميلة والمقدّسة في نظر الشّاعر فإنّ هذا الموت يجيء أيضاً كرحلة مؤقتة، رحلة تحمل في طيّاتها كلّ الآمال في العودة ولو على صورة مطر غزير أو عاصفة هوجاء! وقبل أن يمدّ الفجر كفّيه إلى «بحيرة الندى»، ينهض ماشياً ببطء، وكأنّه صورة جديدة لمسيح يدرج فوق الماء:

وقبل أن يمدّ الفجر كفّيه
إلى بحيرة الندى
تنهض يا أبانا ماشياً ببطء
كان الجسد الّذي تحمل
ناحلاً..
وفوق الكتفين
تستريح غابة من الصلبان

«إلى جبران خليل جبران» (ص ٦٢)

ثمّة موت آخر يعشّش في ذاكرة الشّاعر المتعبة. إنّه موت الطّفولة بكل عذاباتها ومشاعل جدائل الحبيبة.. هنا تموت الذاكرة ذاتها ولن يبقى منها سوى ما قاله الجدّ عن الموت:

إذا بكتْ امرأتك
قبّلْها
وتوجّهْ صوب الحقل
فمتى تصغي لرغائبها.. تُقْتَلْ

«لا تنتظري شيئاً» (ص ٣٤)

وهكذا يعيش الشّاعر أيّامه الباقيات مع شريكة أحزانه ورغباته وهو يردّد متوجّعاً حزيناً

لن ينفعنا هذا في شيء
سلام الكوخ
وبركاتُ الجدّ
وحبّ الفقراء.. هواء!..

«لا تنتظري شيئاً» (ص ٣٧)

وبعد.. فما الّذي يبقى من هذه الباقة العطرة من الشّعر الأصيل الّذي أتحفنا به الشّاعر المبدع عيسى حسن الياسري بكلّ هدوئه وحكمته وعزلته القدسيّة؟ بقي شيء واحد هو أن نعيد قراءة القصائد لنكتشف المزيد من خبايا شعره الأصيل ذاك.

بيانات

دفاعا عن نصر حامد أبي زيد ـ دفاعا عن الحريّة

يصدر هذا البيان متأخراً عن مجموعة من المثقّفين العرب. غير أنّ هذا التأخّر يعود إلى رغبة لم تتحقّق. فقد كنّا نعتقد أنّ الغبن الفادح الواقع على نصر حامد أبي زيد سيُرفع، فتُحترمُ أصولُ الحقّ والحرّيّة وكرامة الفكر والحقيقة.. ولكن ما حدث ذهب في اتّجاه نقيض إذْ إنّ قوى الظّلم والظّلام والاستبداد تمسّكت بمواقفها، وخطت خطوة جديدة أكثر خطورةً تربط بين الاجتهاد الفكري والارتداد، مزاوِجةً بين قتل الفكر وقتل الإنسان المفكّر.

ولئنْ كنّا نطلب، في اللّحظة الأولى، تقويماً موضوعيّاً لأعمال المبدع حامد أبي زيد، بعيداً عن شكلانيّة دينيّة ـ نفعيّة، فإنّنا نطالب، في اللّحظة الثانية، بارتفاع الأصوات الوطنيّة كلّها لحماية حريّة الفكر وحياة المفكّر الوطني نصر حامد أبي زيد:

□ إنّ القضيّة المثارة اليوم في مصر حول أعمال المفكّر الوطني نصر حامد أبي زيد تشكّل مرآةً للظّلام الّذي يلفّ الأمّة، وآيةً على البؤس التّاريخي الّذي تغرق فيه الشّعوب العربيّة. فهذه القضيّةُ بسياقها ودلالاتها لا تعني إلّا نفيَ العقل، ومصادرة حريّة الرّأي، ودعوة مستطيرة إلى إعدام الفكر والإنسان المفكّر.

بدأت القضيّة حين أيّدت لجنة جامعيّة، هي مجلس قسم اللّغة العربيّة في كليّة الآداب ـ جامعة القاهرة، ترقيةَ المفكّر نصر حامد أبي زيد إلى مرتبة «الأستاذيّة»، تقديراً له على إنجازاته الفكريّة، واجتهاداته في

«حديقة الحواس» والأمن العام اللّبناني

دليلٌ آخر تقدّمه السّلطةُ اللّبنانيّةُ على اعتزامها قمعَ الحريّات، ولاسيّما حريّة التّعبير في لبنان.

فبعد قضيّة جريدة «السّفير» وفرض رقابة رسميّة على مجال المسرح والسّينما والإعلام، يبدأ التّخطيط لـ «اغتيال» الكتب بالمنع والمصادرة والتّضييق على الأقلام وكمّ الأفواه...

وها هي مديريّة الأمن العام تقرّر مصادرةَ كتاب الأديب عبده وازن «حديقة الحواس» بحجّة أنّه «يتضمن وصفاً للعمليّة الجنسيّة بشكل فاضح وإباحي».

والمشكلة هي في أن تُنصبّ مديريةُ الأمن العام نفسها قيّمة «أبويّة» على الإبداع ومقيّمةً له. وهي في عملها هذا تماهي بين الأدب والأخلاق، بل بين الحساسيّة الجسديّة الفنّيّة و«الدّعارة» التّحريضيّة.

إنّنا نؤكّد أنْ ليس ثمّةَ ناقدٌ أو باحثٌ أو دارسٌ رصينٌ يشكّك في أن «حديقة الحواس» يرقى في فنّيّته وجماليّته إلى مستوى الأعمال المبدعة في أدبنا اللّبناني الحديث، وإن كان ثمّة اختلافٌ في بعض التّفاصيل الّتي تندرج في إطار عمليّة النّقد الأدبي لا «الأخلاق».

وعلى هذا، يدخل قرارُ السّلطة بمصادرة الكتاب في تقاليد القمع الّتي يرفضها لبنان منذ كان، وهي تقاليدُ من خاصيّةِ أنظمةٍ عربيّةٍ كثيرةٍ يتميّز عنها لبنانُ بتوقه إلى الحريّة والدّفاعِ الدّائب عنها، حتّى وُصِفَ بأنّه ـ وسطَ السّلطاتِ العربيّة القامعة ـ «بطلُ الحرّيّات». فهل يريدون «تعريب» لبنان في هذا الميدان؟ وماذا يبقى للبنان، ممّا يعتزّ به المثقّفون اللّبنانيّون والعرب جميعاً، إذا فقد وجهَه الحضاريَّ هذا؟

لقد قرع اتّحادُ الكتّاب اللّبنانيّين ناقوسَ الخطر غيرَ مرّةٍ قبلَ الآن، وحذّر حملةَ الأقلام والفنّانين وسائر المبدعين من رياحٍ سوداءَ بدأت تهبُّ لتضيّق علينا الأنفاسَ تحت ذرائعَ مختلفةٍ، ودعا إلى تضامن جميع المثقّفين اللّبنانيّين لمقاومة هذه الرّياح الخطرة وتبديدها من أجل الإبقاء على حرّيّة التنفّس بحماية حرّيّة التّعبير.

وبالرّغم من زهدنا بتوسيط بعض عناصر السّلطة، فإنّنا ندعو أصدقاءنا ـ وزراء الثّقافة والدّاخليّة والإعلام والعمل ـ والنّوابَ المثقّفين ـ ولاسيّما المتنسبون منهم إلى اتّحاد الكتّاب اللّبنانيّين ـ للعمل على إلغاء هذا القرار الظّالم. ولعلّهم لا ينسَوْنَ أنّهم كانوا قبل أن يصبحوا وزراء ونوّاباً في صفوف المثقّفين المتشبّثين بالحرّيّات!.

اتّحاد الكتاب اللّبنانيّين

الدّراسات الدّينيّة والتّراثيّة. غير أنّ «اللّجنة العلميّة» الّتي أحيلت عليها مؤلّفات «نصر» كي تدرسها وتُقرّر استحقاق صاحبها للترقية، سارعتْ إلى الرّفض والاستنكار، معلنةً في تقرير رثٍّ في مبناه ومعناه أنّ المفكّرَ المذكور لا حقَّ له في الترقية، لجهله بتعاليم الدّين، والتّطاول على نصوصه. وقد ضمّنت «اللّجنة» هذا التّقرير تهمةَ الإرهاب الفكري التقليديّة: الإلحاد. وأمام تهمة الإلحاد، تنطمس الحقائقُ وكلّ المرجعيات المعرفيّة، ويشمخ الإرهابُ المسلّح بالمقدّس، حاكماً وحيداً لا نظير له ولا قرين. وفي الفكر الدّيني المسيطر الآن في العالم العربي، اتّسع مفهومُ الإلحاد، وترامت حدوده. فأصبح القولُ بحقّ الإنسان في الاجتهاد والتّفكير إلحاداً؛ وغدت الدّعوةُ إلى استنهاض العقول من أجل مقاومة الهزيمة إلحاداً؛ واتُّهِمَت المطالبةُ بتأويلٍ ديني مستنير ـ يتجاوز الإيديولوجيا الدّينيّة المسيطرةَ الّتي هي أحدُ عناصر الإيديولوجيا السّلطويّة ـ هي الأخرى بالإلحاد. . ونتساءل: إذا كان العقل والحرّيّة والفكر المستنير ضروباً من الإلحاد، فهل يبقى للأمّة في معركتها الضّارية من أجل البقاء والنّهوض سوى الظّلاميّة والجهل وخميرة الهزيمة!؟.

إنّنا نرى في قضيّة المفكّر نصر حامد أبي زيد وجهاً من وجوه الصّراع بين الوعي التّاريخي والوعي المفوّت. وفي حين أنّ الوعي التّاريخي يحاول أن يعي الواقع وأن يتلمّس وسط حلكة هذه الأيّام أفقاً للتقدّم والبناء، فإنّ الوعي المفوّت يقايض فتاتَ السّوق والنّفط والسّلطة بمقولات وفتاوى تعصم أصحاب السّوق والنّفط والسّلطة، وتؤبّد بالتّالي التخلّفَ والتبعيّةَ والانحطاط. هذا الوعي المفوّتُ الّذي يغذّي أئمّةَ هذا الزّمان، ويغذّونه بدورهم، هو الّذي منع دخولَ المطابع إلى عاصمة الدّولة العثمانيّة عقوداً من الزّمان، وهو الّذي حارب التّنظيمات وكلَّ المحاولات الّتي بذلتها نُخَبٌ مستنيرة في العالم الإسلامي لكي يتخطّوا التّخلّفَ والظّلامَ القَرْوَسْطيّ، ويعبُروا إلى التّاريخ وإلى الفعاليّة التّاريخيّة. ألَمْ يحارب أئمّةُ هذا الوعي المدارسَ، والتّرجمةَ، وبناء الجامعات، والطّبابة، والعلومَ، وكلَّ تيّارات الفكر الإنساني؟! ألَم يحاربْ هؤلاء الأئمّةُ كلَّ تغيير، وكلَّ تطور، وكلَّ جديد!؟ لقد قاوموا النّهضةَ، والثّورةَ، وكلَّ بادرة يمكن أن تقود إلى تحديث المجتمع وتجاوز ظلامهم ومصالحهم.

وفي زخم العصر النّهضوي العربي الّذي أطلقه وبلوره ـ بالإضافة إلى التحوّلات الاجتماعيّة والسّياسيّة العاصفة ـ نفرٌ من المفكّرين الأحرار أمثال الطهطاوي ومحمّد عبده وطه حسين وعلي عبد الرّازق وفرح أنطون والعقّاد وسواهم، تزعزع موقعُ هؤلاء الأئمّة، وتراجعت ظلمتهم، وكدنا نأمل في ألّا يكون مستقبلنا نكوصاً إلى الوراء، وألّا يوجَدَ غدنا في أمسنا. ولكنّ هزيمة حزيران، وما جرّته من تداعٍ في البنى المجتمعيّة العربيّة، وتقهقرٍ، وردّةٍ، خلقت المناخَ الملائم كي يعود أئمّةُ الجهل ـ مسلّحين هذه المرّة بأموال النّفط، ورشاوى السّوق، وسلطة أنظمةٍ مهزومةٍ وغير شرعيّة ـ لكي يواصلوا معركتهم المقدّسة ضدَّ الحرّيّة، وضدَّ الفكر، وضدَّ العلم، وضدَّ التقدّم. . وهكذا غيّب الشّيخُ الشّعراوي اجتهادات محمّد عبده وطه حسين، وبرز مصطفى محمود بنتاجه التّلفيقي الغثّ ليحلّ محلَّ الأفغاني والمغربي ولطفي السيّد وهيكل.

في هذا الزّمن الكئيب، انتشر إرهابُ التّكفير متضافراً مع إرهاب السّلطة، وحوصرت العقلانيّةُ وحريّةُ التّفكير في زنزانة الإلحاد، واستخدم الأئمّةُ الله والدّينَ رأسمالاً في مضاربات الثّروة والسّلطة. . وجاء الدّكتور عبد الصّبور شاهين، رئيس اللّجنة «العلميّة» المكلّفة بالبتّ في الترقيات، ليعلن كفرَ نصر حامد أبي زيد، ويطعن في كفاءته العلميّة، متّكئاً على مقولاتٍ ركيكة وتلفيقيّة تغتال العقلَ والإنسانَ، وتتاجر بالدّين بقدر ما تتاجر بالأوطان ومصائر البشر.

ولذا فإنّنا نعلن تضامننا مع نصر حامد أبي زيد، ونستنكر قرارَ كليّة الآداب بعدم ترقيته.

إنّ تضامننا مع هذا المفكّر هو في جوهره تضامنٌ مع العقل، مع الحرّيّة، مع العلم، مع جامعة القاهرة وما تمثّله، ومع الأمّة ومستقبلها أيضاً.

الموقّعون حسب الترتيب الألفبائي

سناء أبو شقرا	أمينة رشيد	هادي العلوي
سماح إدريس	نبيل سليمان	عبد الرزاق عيد
واسيني الأعرج	إلياس شاكر	يمنى العيد
زينب الأعوج	ماهر الشريف	سيد القمني
عمر أميرالاي	حلمي شعراوي	أسامة محمد
عبد العظيم أنيس	محمود شقير	كريم مروة
محمد جمال باروت	غالي شكري	محمد ملص
سيد البحراوي	حبيب صادق	عبد الرحمن منيف
مريد البرغوثي	مسعود ضاهر	ابراهيم نصر الله
جبرا إبراهيم جبرا	رضوى عاشور	فريدة النقّاش
عصام خفاجي	محمود أمين العالم	سعد الله ونّوس
إلياس خوري	فاروق عبد القادر	بو علي ياسين
فيصل درّاج	جابر عصفور	حسن م. يوسف
محمد دكروب	صادق جلال العظم	